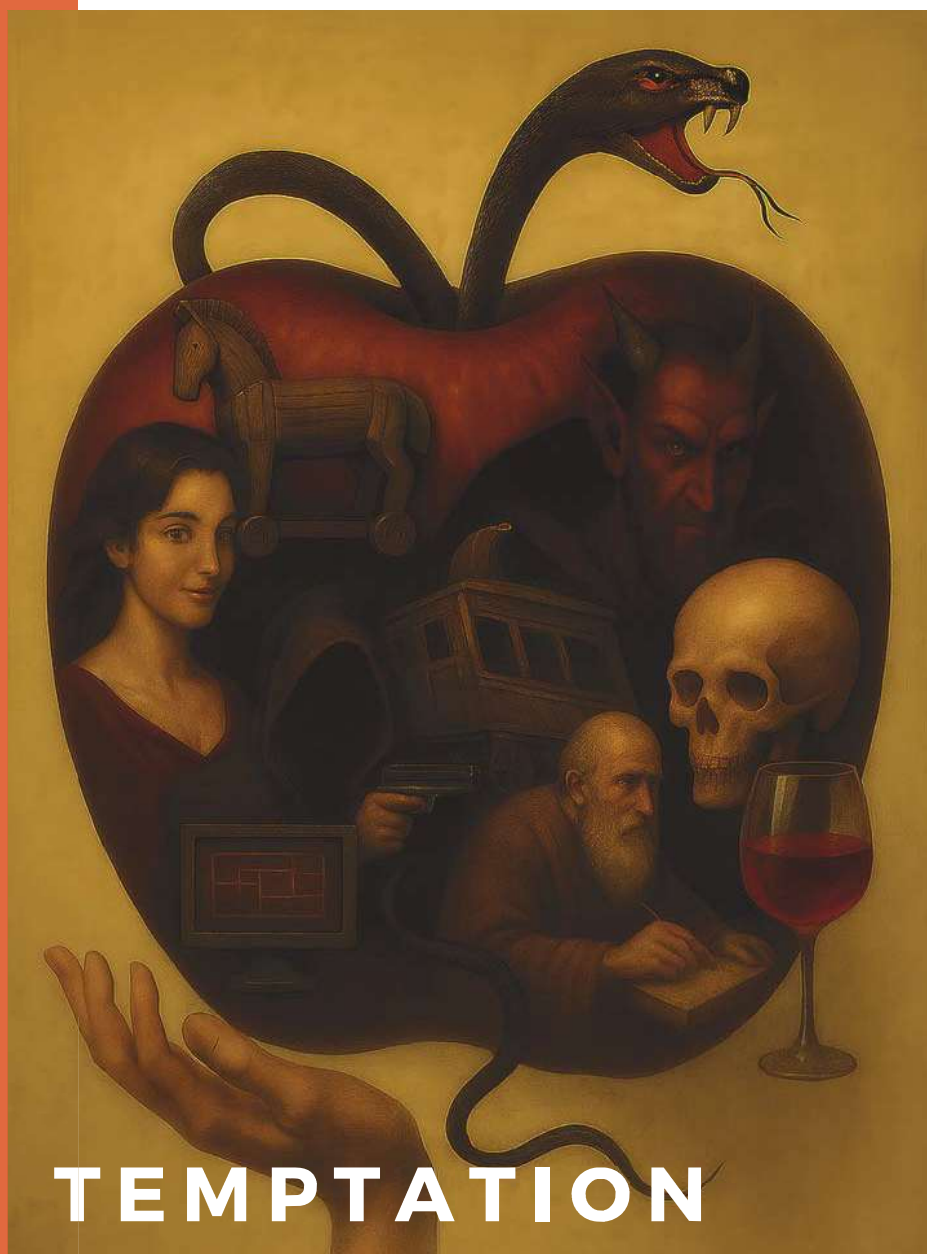




TEMPTATION

Acta Iassyensia Comparationis

TEMPTATION LA TENTATION ISPITA

TEMPTATION is as old as storytelling itself – a force that beckons, seduces, destabilizes, and defines. AIC 35 delves into the complex symbolic dimensions of temptation across diverse literary landscapes, examining its nature, functions, and enduring impact on characters and narratives. The volume explores temptation not merely as a fleeting impulse, but as a foundational element shaping identity, power dynamics, and societal structures. Contributions range from classical antiquity to contemporary works, analysing how temptation manifests in various guises: as an existential labyrinth, a deceptive seduction, a psychoanalytic drive, a socio-economic lure, or a technological frontier. The articles – written in English, French, Spanish, Italian, and Romanian – span diverse literary corpora, including crime novels, philosophical dialogues, historical fiction, poetry, and science fiction. Whether through the lens of psychoanalysis, semiotics, narratology, or political theory, temptation emerges as a central topos that destabilises certainties and opens the door to critical re-visioning.

*

La TENTATION est aussi ancienne que l'art de raconter – une force qui appelle, séduit, déstabilise et définit. AIC 35 explore les dimensions symboliques complexes de la tentation à travers des contextes littéraires variés, en examinant sa nature, ses fonctions et son impact durable sur les personnages et les récits. Le volume ne considère pas la tentation comme une impulsion passagère, mais comme un élément fondamental qui façonne l'identité, les dynamiques de pouvoir et les structures sociétales. Les contributions embrassent une vaste période, de l'Antiquité classique jusqu'à la littérature contemporaine, en explorant les multiples visages de la tentation : labyrinthe existentiel, séduction trompeuse, pulsion psychanalytique, attrait socio-économique ou frontière technologique. Rédigés en anglais, français, espagnol, italien et roumain, les articles couvrent des corpus littéraires variés, incluant romans policiers, dialogues philosophiques, fiction historique, poésie et science-fiction. Qu'elle soit abordée par la psychanalyse, la sémiotique, la narratologie ou la théorie politique, la tentation se révèle comme un lieu de réflexion majeur, capable de remettre en question les schémas établis et de stimuler une relecture critique.

ISPITA este la fel de veche ca arta povestirii – o forță care atrage, seduce, destabilizează și definește. AIC 35 explorează dimensiunile simbolice complexe ale ispitei în diverse contexte literare, examinând natura, funcțiile și impactul său semnificativ asupra personajelor și narațiunilor. Volumul nu prezintă ispita ca imbold efemer, ci ca element fundamental care modelează identitatea, dinamica puterii și structurile societale. Contribuțiile la AIC 35 abordează un teritoriu literar vast, de la Antichitatea clasică până în prezent, explorând multiplele chipuri ale ispitei – labirint existențial, seducție înșelătoare, impuls psihanalitic, tentație socio-economică sau frontieră tehnologică. Scrise în engleză, franceză, spaniolă, italiană și română, articolele analizează corpusuri literare variate, incluzând: romane polițiste, dialoguri filosofice, ficțiune istorică, poezie și science-fiction. Privită prin prisma psihanalizei, a semioticii, a naratologiei sau a teoriei politice, ispita se revelează ca un spațiu de reflecție esențial, capabil să conteste tiparele consacrate și să stimuleze o reinterpretare critică.



Cuprins/Contents/Contenu



35 • 1/2025
2025 AIC

LORELLA MARTINELLI -----

1

*Le corps comme tentation : séduction et perversion
dans Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly*

TANANE FADOI -----

11

*Lieux de tentation manducatoire : quand le
désir supplée au besoin*

LAVINIA SIMILARU -----

23

*Los vestidos, eterna tentación de las mujeres
según Galdós*

LAURENT BALAGUÉ -----

35

*Le tramway de Claude Simon comme texte
de la tentation*

ELMAOULOUE ELMEHDI -----

47

*La tentation comme labyrinthe existentiel dans
Dans le jardin de l'ogre de Leïla Slimani*

CAROLA PAOLUCCI -----

59

*Per un'etica della tentazione: la pedofilia in
Bruciare tutto di Walter Siti*

MIHAELA CERNĂUȚI-GORODEȚCHI -----

71

*Resisting Temptation: Kawabata's Senbazuru
(Thousand Cranes) and Namichidori (Plovers
above Waves)*

EWA A. ŁUKASZYK -----

83

*Desires Born as Imperatives. The Temptation of
Gratuitous Luxuriance in Colonial
Travel Memoirs on Timor*

ROBERTO RODRÍGUEZ MILÁN -----

95

*La sombra de Salomé: la mujer fatal en Yanis Marís
y Manuel de Pedrolo*

SAHAR OUAFAQ -----

105

*La tentación de la muerte: una interpretación
psicoanalítica del cuento "Tres tristes rostros" (2017)
de Ahmed Oubali*

MĂDĂLINA CECIULEAC -----

115

*Ficțiunea calului troian. Semnificațiile politice ale
mitului căderii Troiei*

NARCIS APOSTU -----

127

*The Pact with Technology. An Evolution of the
Overreacher Archetype from Necromancy to
Neuromancy*

MIHAELA MUDURE -----

137

*Judit Nagy et al. (Ed.) (2024).
Canadian Landscapes. Paysages canadiens*

MĂDĂLINA ELENA MANDICI -----

139

*Ileana Oana Macari (2022).
Medierea în lingvistica aplicată. Dinspre teorie
spre practică*

Le corps comme tentation : séduction et perversion dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly

The Body as Temptation: Seduction and Perversion in *Les Diaboliques* by Barbey d'Aurevilly

LORELLA MARTINELLI

Università "G. d'Annunzio", Chieti-Pescara

lorella.martinelli@unich.it

Mots-clés

Les Diaboliques ;
tentation ; femmes ;
passions ; crime ;
perversion.

Keywords

Les Diaboliques;
temptation; women;
passions; murder;
perversion.

Partant de l'idée que la perversion et la sexualité sont des thèmes récurrents dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly, cet article analyse deux nouvelles des *Diaboliques* pour examiner comment les passions diaboliques et violentes influencent et stimulent l'imagination érotique. La tentation, loin d'être un simple désir momentané ou un écart moral, apparaît comme une force insidieuse qui se nourrit de l'obscurité des pulsions humaines et se déploie à travers des personnages en lutte avec leurs désirs et leurs interdits. Que ce soit Alberte dans *Le Rideau cramoisi*, où la lumière cramoisie incarne la tentation qui suscite en elle un désir violent et irrésistible, ou la duchesse de Sierra Leone dans *La Vengeance d'une femme*, dont l'auto-dégradation érotique et sociale prend la forme d'un raffinement cruel et réfléchi, les femmes dépeintes par l'écrivain normand sont des créatures qui puisent leur énergie vitale dans la cruauté. Qu'elle soit infligée ou auto-infligée, celle-ci génère satisfaction, épanouissement et plaisir, tout en se révélant aussi mortelle lorsqu'elle se mêle à l'éros. La tentation devient alors un catalyseur de transformation et d'auto-destruction, un jeu complexe où la quête du plaisir se mêle à la violence intérieure et où la chute dans le désir, bien que prometteuse, n'est jamais sans conséquences.

Taking as a starting point the idea that perversion and sexuality are recurring themes in d'Aurevilly's literary work, this paper aims to explore two texts from *Les Diaboliques* in order to highlight how demonic and violent passions introduce new dimensions to erotic imagination. Here, temptation is not only a momentary desire or a moral deviation, but an insidious force that thrives on the darkness of human instincts, manifesting through characters torn between their desires and prohibitions. Whether it is Alberte in *Le Rideau cramoisi* (where the crimson light symbolizes temptation that sparks in her a violent and irresistible desire), or the erotic and social self-degradation of the Duchess of Sierra Leone in *La Vengeance d'une femme* (where temptation is embodied in a cruel and calculated refinement), the women painted by the Norman writer are creatures who draw their vital energy from cruelty. Both inflicted or self-inflicted, this cruelty generates satisfaction, fulfilment, and pleasure, revealing itself to be just as deadly when intertwined with eros. Thus, temptation becomes a catalyst for transformation and self-destruction, a complex game in which the search for pleasure mingles with inner violence, and the fall into desire, although promising, is never without consequence.

Le macro-texte aurevillien, malgré sa multiplicité thématique, reproduit un dessin essentiellement unitaire dans lequel se répètent, avec d'innombrables subtilités morales, les étapes d'un rite orgiaque solennel. Barbey d'Aureville invente un espace symbolique, un bric-à-brac chargé de tous les oripeaux horribles. « L'abominable gloire » (Barbey d'Aureville, 1954 : 56) – un résidu de mysticisme et d'abjection – dont il entend montrer à ses lecteurs des histoires et des personnages représentatifs, n'est pas simplement la représentation du contraste entre le Bien et le Mal¹, mais le récit d'un processus traumatisant qui est à la fois rigide et exactement calculable. Dès *Une vieille maîtresse* – premier roman publié et considéré comme l'incunabule des formidables portraits de femmes tentatrices de sa production romanesque – les personnages, les passions, les décors décrits sur un ton emphatique et traversés par une tension mystérieuse formeront le sceau de toutes les histoires de l'écrivain normand². Le roman se déroule dans le Cotentin et raconte l'effroi charnel qui lie Ryno de Marigny à la femme fatale Vellini, dont les instincts « la conduisent aux extrémités les plus redoutables et les plus démentielles. C'est un monstre que Vellini, un monstre de dépravation et d'amoralité. La raison, le sens social, l'idée morale, n'existent pas en elle. Et c'est ainsi qu'on peut la dire diabolique » (Colla, 1965 : 51). L'œil du romancier pénètre les abîmes psychologiques de la protagoniste, incarnation de la passion, « symbole de la pulsion démoniaque et de la *libido* » (Rogers, 1967 : 20). Selon une iconographie qui connaît une certaine fortune à l'époque romantique, Vellini est une femme peu attrayante mais dotée d'une force de séduction diabolique et d'une sensualité extraordinaire, qui s'avérera fatale pour Ryno de Marigny et son épouse Hermangarde, pudique et angélique. Elle deviendra « victime de la sentimentalité amoureuse de sa grand-mère, de la folie érotique de son époux et des appétits dramatiques de son auteur, la pure et irréprochable Hermangarde, en une scène qu'il est impossible de supporter sans horreur, sous une effrayante tempête de neige, assiste aux furieux ébats du couple, et manque en mourir » (Barbey d'Aureville, 1979 : 11). Dans cet espace, la tentation devient en quelque sorte rituelle, canalisée sous des formes d'éros qui dépassent la passion et s'approchent de la destruction, une force obscure qui glisse lentement vers l'anéantissement de soi et de l'autre. Le roman, qui dans les intentions de l'auteur devait se présenter comme l'antithèse d'*Adolphe*, trouve son origine dans une conception de la passion et de l'inexorabilité du destin fortement imprégnée d'ambiances byroniennes (Praz, 1966) et d'éléments remontant à Joseph de Maistre³.

Les écrits du philosophe ont produit chez l'écrivain normand une lente conversion l'encourageant à répudier l'agnosticisme et le libéralisme de sa jeunesse, pour devenir l'un des représentants les plus convaincus de la culture traditionaliste. En effet, sa méditation sur le péché originel et la chute brouillent l'anthropologie optimiste et le sentiment progressiste de l'histoire que l'on pouvait tirer des maîtres de la Révolution.

En dehors de la complexe orchestration romanesque, les thèmes de la chute, du péché et du destin acquièrent une importance singulière dans les différentes nouvelles où l'écrivain normand repropose, avec une plus grande densité, le mélange d'éléments tragiques et de motifs sentimentaux, la recherche du sensationnel ainsi que le sondage documentaire et sociologique. À travers les descriptions de beautés malades, de maîtresses enchanteresses et de courtisanes

¹ Sur ce sujet nous renvoyons à Lecaplain (1998) et à Glaudes (2007).

² Dès 1852, année de publication en feuilleton de *L'Ensorcelée*, Barbey d'Aureville affirmait avoir « accompli sa tâche de romancier, qui est de peindre le cœur de l'homme aux prises avec le péché », et l'avoir fait « sans embarras et sans fausse honte » (1964 : 231).

³ Pour les influences de Joseph de Maistre sur la pensée aurevillienne, voir entre autres : Lowrie (1974), Glaudes (2009) et Chaguinian (2014).

furieuses, l'accent porte moins sur le spasme et le délire des sens que sur l'attitude du personnage, son admiration pour une ligne de conduite où le défi, l'outrage et le crime se poussent jusqu'à la limite du possible. Les six nouvelles qui composent *Les Diaboliques*, plutôt hétérogènes du point de vue de la chronologie et de la structure narrative, marquent les différentes étapes du processus de maturation de l'écriture de Barbey d'Aurevilly sur une période de vingt ans. Entre 1851, avec la publication en feuilleton du *Dessous de cartes d'une partie de whist*, et 1871, avec *La Vengeance d'une femme*, l'écrivain manifeste une conscience progressive et croissante des stratégies narratives présidant à la forme du conte. Malgré un style souvent redondant⁴, *Les Diaboliques*⁵ révèlent, dès le titre, les motifs fondamentaux de la fiction aurevillienne : passions tumultueuses et violentes, possessions démoniaques, meurtres et perversions criminelles, culpabilité inexpiée et vengeance implacables (Colla, 1965 : 51).

Conscient de l'impact psychologique que représente ce répertoire thématique sur la sensibilité des lecteurs, l'auteur annonce, dans la préface à la première édition, une stratégie en deux temps : « Voici les six premières ! Si le public y mord, et les trouve à son goût on publiera prochainement les six autres ; car elles sont douze, – comme une douzaine de péchés, – ces pécheresses ! Bien entendu qu'avec leur titre de *Diaboliques*, elles n'ont pas la prétention d'être un livre de prières ou d'*Imitation chrétienne* » (Barbey d'Aurevilly, 1966 : 10).

Pour ce qui est des figures féminines perverses et cruelles, le romancier poursuit : « Quant aux femmes de ces histoires, pourquoi ne seraient-elles pas *Les Diaboliques* ? N'ont-elles pas assez de diabolisme en leur personne pour mériter ce doux nom ? *Diaboliques* ! il n'y en a pas une seule ici qui ne le soit à quelque degré » (Barbey d'Aurevilly, 1966 : 11). En effet, les nouvelles, écrites dans un style nerveux, polymorphe et avec une langue riche de « locutions torses, de tournures inusitées, de comparaisons outrées » (Huysmans, 1977 : 275), où l'érotomanie démoniaque se résout avec une complaisance presque sadique dans la représentation de monstruosité sensuelles⁶ – se réfèrent au même code axiologique de l'écriture narrative noire⁷. Elles reproposent ainsi le problème du mal que Barbey d'Aurevilly conçoit comme une force réelle et personnelle ; son attitude oscille entre condamnation consciente et adhésion inconsciente (Nissim, 1995 : 31-32).

Qu'il s'agisse de la charnalité énigmatique d'Alberte dans *Le Rideau cramoisi* ou de l'autodégradation érotique et sociale de la duchesse de Sierra Leone, dans *La Vengeance d'une femme*, *Les Diaboliques* sont des créatures qui tirent leur énergie vitale de la tentation et de la cruauté. Infligée ou auto-infligée, celle-ci génère de la satisfaction, de l'épanouissement et du plaisir, se révélant tout aussi mortelle dans son mélange avec l'éros. Cependant, et c'est là un argument d'importance fondamentale, on n'assiste pas nécessairement à l'irruption de forces obscures, inconscientes et refoulées dans la mesure où la jouissance dérive en même temps du raffinement de forces conscientes, du surmoi, des impératifs moraux et sociaux portés à leurs conséquences extrêmes et cruelles. Une distinction plus précise s'impose alors : d'Aurevilly n'est nullement indifférent aux captivités de la pensée latente, à l'interprétation des rêves dans lesquels les vérités refoulées (Pelckmans, 1990) refont surface, même lorsque le sujet se

⁴ Sur l'utilisation des réitérations qui participent à la prosodie aurevillienne, nous renvoyons à Bordas (2011).

⁵ En donnant aux *Ricochets de Conversation* le titre définitif de *Diaboliques* (une structure cohérente conçue sur vingt-trois ans), d'Aurevilly veut souligner l'unité des six nouvelles (Marini, 1973 : 3).

⁶ Pour une discussion plus approfondie, voir Petit (1987) et Berthier (1978).

⁷ Pour ce qui concerne les influences du roman gothique sur la fiction aurevillienne, voir entre autres : Yvon (1928), Colla (1965), Nemer (1984), Auraix-Jonchière (2000), Lysøe (2011).

cristallise en un masque asymptotique d'automate, comme dans le récit de la fureur érotique d'Alberte. Mais, dans ses intentions, l'espace et la fonction de la forme romanesque se distinguent de l'espace du mythe tragique par son ouverture à la surface mouchetée du contexte social contemporain, puisque « le Roman — observe-t-il — est spécialement l'histoire de mœurs, mise en récit et en drame », (Barbey d'Aurevilly, 1966 : 230) et tire sa matière de « l'enfer social », s'inscrit dans le scénario historique de la modernité, marque non pas l'amour, mais le corps et ses infidélités comme territoire concret d'exploration. Ainsi s'opère, entre le roman et le mythe, une sorte de rupture ontologique. En outre, la distance entre le mythe et le roman est délimitée plus clairement par toute une série de remarques étiologiques, qui vont dans le sens d'un raffinement, d'une plus grande subtilité intellectuelle (et donc d'une introjection) de la cruauté : « Cependant, les crimes de l'extrême civilisation sont, certainement, plus atroces que ceux de l'extrême barbarie par le fait de leur raffinement, de la corruption qu'ils supposent, et de leur degré supérieur d'intellectualité » (231). Le pari narratif insiste particulièrement sur cet aspect : maintenir, d'une part, l'extrême férocité « barbare » et pulsionnelle des modèles tragiques et passionnels dont regorgeaient, selon Stendhal, les cours italiennes de la Renaissance, tout en déclinant, d'autre part, le motif criminel sous des formes « civilisées ». La nouvelle de la duchesse d'Arc de Sierra Leone, qui est une femme noble d'origine italienne, est en ce sens révélatrice de la technique de narration des *Diaboliques*, où l'accent n'est pas mis sur les manifestations et les signes de l'amour, mais bien sur la sexualité : « Il y a dans ce qu'on appelle le plaisir, avec trop de mépris peut-être, des abîmes tout aussi profonds que dans l'amour » (240). *La Vengeance d'une femme* est, comme le dit le titre, le récit d'une vengeance « de la plus épouvantable originalité, dans laquelle le sang n'a pas coulé, et où il n'y a eu ni fer ni poison » (231), un « crime civilisé », tempéré dans les eaux glacées de la rationalité. Si la nouvelle gravite autour du « romanesque de la chair » et la tentation s'incarne par une dynamique subtile de désir et de transgression, elle est aussi construite sur une rhétorique des émotions, indispensable pour assurer l'effet recherché sur le lecteur. Robert de Tressignies, le protagoniste qui remplit également la fonction de témoin du destin des deux amants, est « un libertin fortement intellectualisé » (233), un voyageur expert et un connaisseur désenchanté des labyrinthes de l'Éros. Une note esthétisante et dandystique résonne en lui, accompagnée de tout l'inventaire des récriminations critiques adressées aux « masses démocratiques », aux philanthropes et aux « moralistes ineptes » qui encombrant les pages des champions de la pensée réactionnaire. Toute la dialectique narrative, dont les polarités alternatives sont constituées des rapports surface/profondeur et ancien/moderne, se décline dès son apparition dans les insignes sociaux (vêtements) et les mouvements du corps⁸, à la fois révélateurs et symptomatiques, de la duchesse d'Arc de Sierra Leone, « qui marchait le long du boulevard, sinueusement, et le coupait comme une faux, plus fière que la reine de Saba du Tintoret lui-même, dans sa robe de satin safran, aux tons d'or » (250). Le romancier reprend évidemment de nombreux clichés de l'autoreprésentation que la modernité (la « civilisation extrême ») s'est offerte depuis le XVIII^e siècle. Chez l'écrivain, des termes tels que « raffinement », « corruption » et surtout « degré supérieur d'intellectualité » orientent l'action et l'exploration narrative vers une enquête sur les couches profondes du désir tout à fait originale : « L'extrême civilisation enlève au crime son effroyable poésie et ne permet pas à l'écrivain de la lui restituer.

⁸ La voix qui définit l'éthos discursif est liée à une identification précise du corps de l'énonciateur et de son caractère psychologique. Cette volonté, comme l'observe Maingueneau, est « inséparable d'une manière de s'habiller et de se mouvoir dans l'espace social » (1993 : 139).

Ce serait par trop horrible, disent les âmes qui veulent qu'on enjolive tout, même l'affreux » (231).

Il s'agit donc de montrer les voies de ce « raffinement de la corruption » et de parcourir les spires par lesquelles les émotions élémentaires du sang et de la vengeance traversent tous les degrés supérieurs de leur élaboration intellectuelle. *La Vengeance* présente une trame narrative qui, si elle est saisie dans ses données essentielles, indique très clairement le mouvement en spirale à partir de l'apparition des sentiments et des pulsions les plus élémentaires et les plus agressives, se raffinant progressivement, jusqu'à produire un dispositif hautement symbolique et abstrait (Di Benedetto, 2019). La protagoniste est une dame de la plus haute noblesse espagnole, aux origines italiennes déclarées. Après son mariage, sa condition semble produire un ensemble de restrictions religieuses et sociales (déterminées par l'appartenance à la plus ancienne noblesse) qui fixent rigidement ses contours dans une impassibilité se reflétant dans les portraits de ses ancêtres accrochés aux murs : « Je vivais là, près de lui, entre mon confesseur et mes caméristes, de cette vie somptueuse, monotone et triste, qui aurait écrasé d'ennui toute âme plus faible que la mienne. Mais j'avais été élevée pour être l'épouse d'un grand seigneur espagnol. Puis, j'avais la religion d'une femme de mon rang, et j'étais presque aussi impassible que les portraits de mes aïeules » (Barbey d'Aureville, 1966 : 247). Il faut remarquer la redondance des sèmes de l'« ennui », de l'« impassibilité », de la « monotonie » et la valeur de la loi morale que recèle l'observance de ce mode de vie « somptueux » et « triste ». Cette condition de « moralité » pleine et entière n'est même pas ébranlée par la découverte du sentiment amoureux qui fait son chemin dans l'âme de la noble femme, de la manière la plus chaste et la plus retenue, au point d'être comparé aux grands modèles de la passion mystique :

Quelquefois, ce bonheur immense qui nous inondait nous faisait mal à force d'être intense, et nous désirions mourir, mais l'un avec l'autre ou l'un pour l'autre, et nous comprenions alors le mot de sainte Thérèse, Je meurs de ne pouvoir mourir ! ce désir de la créature finie succombant sous un amour infini, et croyant faire plus de place à ce torrent d'amour infini par le brisement des organes et la mort. Je suis maintenant la dernière des créatures souillées. (250)

La rupture de cette large prédominance d'instances moralisatrices, répressives, censurantes et paralysantes, est au contraire déterminée par l'action de son mari : non pas comme on pourrait s'y attendre, par le meurtre impitoyable de l'amant (toute la séquence est comme plongée dans une sorte d'inconscience et presque privée de contenu émotionnel), mais plutôt par la décision ultérieure de jeter le cœur du bien-aimé aux chiens. C'est l'événement déclencheur, le point de rupture de l'immobilité qui caractérisait son état initial. La femme tente en effet de soustraire le cœur de son amoureux à la voracité des chiens pour s'en nourrir à son tour. Il s'agit là du fantasme oral de la dévoration et de l'incorporation de l'objet désiré qui se situe à un niveau élémentaire d'organisation psychique, faisant appel à des éléments et symboles religieux : « Je voulais épargner, à ce noble cœur adoré, cette profanation impie, sacrilège... J'aurais communiqué avec ce cœur, comme avec une hostie » (252). À partir de cette rêverie barbare, qui révèle le sens dense et irrationnel attribué par d'Aureville à ce terme, se construit progressivement la « morale » complexe de la vengeance, qui ne porte pas tant sur la mort de l'être aimé que sur la profanation du rite. La « réparation » imaginée par la duchesse, le *contrappasso* de Dante, pourrait-on dire, qui laisse le champ libre au déchaînement de la *libido*, se situe au niveau de l'honneur, dans la sanction sociale et symbolique de la dégradation du nom :

« Eh bien ! Je me jurai que, ce nom, je le tremperais dans la plus infecte des boues, que je le changerais en honte, en immondice, en excrément » ! (253). La « méthode » pour accomplir la vengeance – se prostituer – produit également un renversement de la situation initiale : de la domination incontestée de la loi morale à son revirement pervers, de l'amour platonique à la prostitution, de l'extase mystique à la charnalité orgiaque, des regards impassibles de ses ancêtres à l'exhibition voyeuriste d'elle-même sous le regard imaginaire de son mari, dont la duchesse porte le portrait dans un bracelet qu'elle a toujours sur elle. À travers l'analyse des processus mentaux qui ont produit ce parcours, des pulsions les plus élémentaires aux formes symboliques élaborées du « crime civilisé », Barbey d'Aurevilly ouvre l'histoire du crime au vaste répertoire des tentations et perversions humaines. Dans son exaspération symbolique et morale, *La Vengeance d'une femme* n'est cependant pas un cas isolé dans la fiction de cet écrivain. La passion et la sexualité, thèmes récurrents, sont représentées comme des forces antinomiques, pour lesquelles le destin des personnages se débat entre jouissance et destruction. Comme le soulignait Anatole France : « L'impiété chez lui semble un condiment à la foi. Comme Baudelaire, il adorait le péché. Des passions il ne connut jamais que le masque et la grimace [...] il eût aimé à se couvrir de crimes, parce que le crime est pittoresque » (1921 : 44-45). Si, d'une part, comme nous l'avons vu dans *La Vengeance*, le sentiment de la loi morale⁹ exacerbe le plaisir du mal et s'exprime souvent dans des images de type religieux, d'autre part, il importe de remarquer que les passions diaboliques et perverses apportent de nouvelles impulsions à l'imagination érotique. Dans *Le Rideau cramoisi* – mais aussi dans les nouvelles, *Le Bonheur dans le crime* et *Le dessous de cartes d'une partie de whist* – le « je » du narrateur remplit la fonction première d'introduire un second narrateur intradiégétique : « Cet enchâssement fonctionne comme l'artifice du manuscrit trouvé et publié : il constitue une mise en scène contextuelle pour légitimer l'énoncé narratif qui va suivre » (Cocksey, 2011 : 186). Ainsi le mouvement, fondé sur une narration qui retarde l'épilogue – en s'attardant –, est-il créé par l'accumulation de la durée : la fonction des portraits « n'est pas d'abord d'expliquer ce qui va suivre comme le narrateur le prétend dans plusieurs Diaboliques mais de retarder l'action » (Verrier, 1972 : 53). La nouvelle évoque un souvenir privilégié, s'appuie donc sur le pouvoir de séduction du mot (Phalippou, 2015 : 24-25), retrouvant par là, presque par sorcellerie, cette magie orale héritée des anciens conteurs. L'instance narrative est dédoublée : Barbey D'Aurevilly passe d'un narrateur extradiegetique anonyme à un narrateur intradiegetique¹⁰, créant une structure d'emboîtement qui génère un processus de contamination entre narrateur, auditeur-écrivain et lecteur :

Les deux narrateurs sont dans la même situation au début de la nouvelle, dans le coupé, face à la fenêtre, et à la fin puisque ensemble ils voient l'ombre derrière le rideau et qu'ils partagent désormais la même obsession. La transmission par le récit les rend identiques. Ensemble ils sont emportés par le postillon loin du lieu fascinant et menaçant ; ainsi le jeune Brassard quitta autrefois la chambre et la ville, sauvé par le colonel. (Marini, 1973 : 8)

⁹ Pour ce qui concerne cet aspect, voir Pierrot (1977).

¹⁰ Rousset observe que : « À mi-chemin entre les deux pôles, participant également de l'un et de l'autre (histoire et discours) on signalera ce qu'il faut nommer les relais des narrateurs, structure à double niveau qui est souvent celle de la nouvelle encadrée ; les deux pronoms s'emboîtent l'un sur l'autre ; un premier « je » présente un second narrateur, qui est souvent le narrateur principal, parlant en son nom pour se dire sa propre histoire ou celle dont il a été témoin privilégié » (1973 : 22).

Le Vicomte de Brassard, protagoniste du récit structuré sur une succession de mises en abyme (Petit, 1969), est frappé par la lumière vague et incertaine, presque fantastique, d'un rideau cramoisi, lors d'une halte forcée dans une ville déserte et mystérieuse¹¹. Cette vue devient le prétexte pour se remémorer un épisode autobiographique de jeunesse qui s'est terminé tragiquement. Bien des années auparavant, alors qu'il servait comme sous-lieutenant dans cette même ville, Brassard avait logé chez deux paisibles bourgeois, dont la fille Alberte, sortie du couvent, se montrait habituellement impassible et silencieuse. Mais un soir, en serrant hardiment la main de Brassard, Alberte révèle sa double nature, à la fois froide et sensuelle. Comme souvent chez d'Aureville, Alberte est un personnage oxymorique qui incarne à merveille la dualité de la tentation, un mélange de pureté apparente et de sensualité troublante, sans les fusionner ni les harmoniser : « Sa bouche triste demeurerait muette de tout... excepté de baisers » ! (Barbey d'Aureville, 1966 : 47). Il est opportun de souligner comment chez Alberte les deux moments, celui de la loi morale répressive, liée au milieu, et la phase de l'explosion libidinale, qui dans l'histoire de la Duchesse de Sierra Leone semblent séparés dans le temps, sont au contraire coprésents dans la même unité temporelle, de sorte que la scission ou la division s'étend verticalement par rapport à l'identité du personnage. Alberte représente donc, comme presque toutes les figures féminines aurevilliennes, « le sphinx charmant, sévère, éternel » (Barbey d'Aureville, 1964 : 46). Son attitude énigmatique et singulière semble annoncer de manière proleptique l'effet déstabilisant de la passion. De plus, les métaphores que l'auteur utilise en se référant à la protagoniste :

Elle me tenait éveillée, cette Alberte d'enfer, qui me l'avait allumé dans les veines, puis qui s'était éloignée comme l'incendiaire qui ne retourne pas même la tête pour voir son feu flamber derrière lui ! [...]. (Barbey d'Aureville, 1966 : 42)

Elle me produisait l'effet d'un épais et dur couvercle de marbre qui brûlait, chauffé par en dessous... Je croyais qu'il arriverait un moment où le marbre se fendrait enfin sous la chaleur brûlante, mais le marbre ne perdit jamais sa rigide densité. (47)

confirment les ambivalences alimentées par l'écrivain normand entre le désir et la négation. Sur le plan actanciel, le couple Brassard/Alberte fait référence à la physiologie et à la pathologie du sang. Ainsi, au Brassard sanguin caractérisé par la prestance physique et une coloration vive, « Beau de la beauté de l'empereur Nicolas, qu'il rappelait par le torse, mais moins idéal de visage et moins grec de profil, il portait une courte barbe, restée noire, ainsi que ses cheveux, par un mystère d'organisation et de toilette... impénétrable, et cette barbe envahissait très haut les joues, d'un coloris animé et mâle » (17), s'oppose le tempérament lymphatique d'Alberte dont la pâleur spectrale véhicule la connotation dysphorique d'une couleur blanche qui renvoie à la mort. Le thème du sang est lié à celui de la couleur cramoisie du titre et sa récurrence fréquente accentue le drame et la tension qui règnent dans la chambre des rencontres nocturnes où le protagoniste donne libre cours à toutes ses pulsions sexuelles : « Cette absence de tout embarras, ce manque absolu de pudeur, cette domination aisée sur soi-même en faisant les choses les plus imprudentes, les plus dangereuses pour une jeune fille, chez laquelle pas un geste, pas un regard n'avait prévenu l'homme auquel elle se livrait par une si monstrueuse

¹¹ La ville mystérieuse à laquelle Barbey d'Aureville évite de donner un nom semble être, comme l'affirme Le Corbeiller (1939), Evreux, mais plusieurs éléments descriptifs concordent pour considérer Valognes comme le théâtre de l'histoire tragique.

avance, tout cela me montait au cerveau et apparaissait nettement à mon esprit malgré le bouleversement de mes sensations » (35). Toute la vie de la protagoniste repose sur l'éros : « Alberte ne semble vivre que pour l'amour, et c'est pourquoi sans doute elle reste indifférente à tout le reste et ne dit jamais mot, livrée à la seule extinction du feu qui la dévore » (Colla, 1965 : 57). Il va sans dire qu'aux yeux d'Alberte, Brassard n'est pas seulement attirant sur le plan érotique parce qu'il est extrêmement viril et qu'il incarne le prototype du dandy, mais aussi parce qu'il représente l'interdit. Comme le soulignait Georges Bataille : « L'essence de l'érotisme est donnée dans l'association inextricable du plaisir sexuel et de l'interdit. Jamais, humainement, l'interdit n'apparaît sans la révélation du plaisir, ni jamais le plaisir sans le sentiment de l'interdit » (1985 : 51). Non seulement l'interdiction charge Brassard d'un érotisme au plus haut degré, mais la jeune femme elle-même, une nuit, s'accrochant avec véhémence au corps chaud de son amant, fait l'expérience de l'annulation de soi, de l'épuisement de son propre être. En fin de compte, elle réalise cette perte de soi, ce vertige qui fait coïncider le rapport sexuel avec la mort : « J'avais l'expérience des spasmes voluptueux d'Alberte, et quand ils la prenaient, ils n'interrompaient pas mes caresses. Je restai comme j'étais, sur son cœur, attendant qu'elle revînt à la vie consciente, dans l'orgueilleuse certitude qu'elle reprendrait ses sens sous les miens, et que la foudre qui l'avait frappée la ressusciterait en la refrappant » (Barbey d'Aureville, 1966 : 51). L'apparence voluptueuse de l'héroïne est remplacée par une rigueur inattendue, intransigeante, que l'écrivain transforme dans la description sensuelle d'un corps raidi : « Je la regardai comme elle était ; liée à moi, sur le canapé bleu, épiait le moment où les yeux me montreraient leurs orbes de velours noir et de feu ; où ses dents, qui se serraient à briser leur émail au moindre baiser appliqué sur son cou, laisseraient passer son souffle. Mais ni les yeux ne reviennent, ni les dents se desserrent » (51). Les tentatives futiles de ranimer l'amant désormais sans vie renvoient à la léthargie du silence qui a caractérisé le tempérament d'Alberte tout au long du récit : « [...] la bouche muette, et qui l'avait toujours été, de cette Alberte trépassée » (55). Les coupures délibérées que l'auteur opère dans la narration conduisent à une incomplétude de l'épilogue et laissent le lecteur dans l'ignorance totale de la tournure finale du drame. Nous ne connaissons pas les événements qui ont suivi la fuite du vicomte, ni les réactions des parents en découvrant le cadavre de leur fille dans la chambre du lieutenant ; dans le même sens, Brassard, dont la « curiosité dévorante de savoir ce qui s'était passé après son départ » (56) sera atténuée par l'écoulement du temps, restera dans l'ignorance. Ainsi, le rideau cramoisi « rouge [...] et lumineux » (57), de l'incipit, loin d'être un simple décor, devient désormais le symbole de la tentation elle-même : il sépare le monde visible de l'invisible, le passé du présent, et invite le lecteur à se perdre dans un espace où la lumière incertaine de la passion et de l'angoisse se déploie lentement, comme une expérience inéluctable.

En somme, la tentation dans *Le Rideau cramoisi* se révèle comme une force irrésistible, à la fois sensuelle et fatale, qui mène les personnages à franchir les limites de la morale, du désir et même de la vie. À travers l'érotisme transgressif d'Alberte et la fascination dangereuse qu'exerce Brassard, Barbey d'Aureville met en scène une tension constante entre l'appel du plaisir et l'ombre de la mort. Le rideau cramoisi, symbole central du récit, incarne cette frontière trouble entre le permis et l'interdit, le visible et l'invisible, le vivant et le défunt. En refusant de clore son récit de manière explicite, l'auteur laisse le lecteur face au vertige du mystère et de la perte, suggérant que la tentation, loin d'être un simple élan passager, est une expérience totale et irréversible, marquée du sceau du sacré et du tragique.

BIBLIOGRAPHIE :

AURAIX-JONCHIERE, Pascale (2000). Gothique et histoire, l'écriture du sens chez Barbey d'Aurevilly. Dans Simone BERNARD-GRIFFITHS, Jean SGARD (Eds.), *Mélodrames et romans noirs 1750-1890* (pp. 515-529). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée (1964). Préface de 1865 à *Une vieille maîtresse*. Dans *Œuvres romanesques complètes*, édité par Jacques PETIT, Vol. I, Paris : Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée (1966). *Les Diaboliques*. Dans *Œuvres romanesques complètes*, édité par Jacques PETIT, Vol. II, Paris : Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée (1979). *Une vieille maîtresse*, préface de Paul MORAND. Éditions présentée, établie et annotée par Jacques PETIT, Paris : Gallimard.

BATAILLE, Georges (1985). *L'Érotisme*. Paris : Les Éditions de Minuit.

BERTHIER, Philippe (1978). *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*. Genève : Droz.

BORDAS, Éric (2011). Le souffle du conteur. Dans Brigitte DIAZ (Ed.), *Barbey d'Aurevilly en tous genres* (pp. 93-99). Caen : Presses Universitaires de Caen.

CHAGUINIAN, Christophe (2014). Le Bonheur dans le crime de Barbey d'Aurevilly : une lecture maistrienne. *Littératures*, 70, 179-195.

COCKSEY, David (2011). Aux basques d'un genre oublié : Barbey d'Aurevilly et le dandysme littéraire. Dans Brigitte DIAZ (Ed.), *Barbey d'Aurevilly en tous genres* (pp. 181-194). Caen : Presses Universitaires de Caen.

COLLA, Pierre (1965). *L'univers tragique de Barbey d'Aurevilly*. Bruxelles : La Renaissance du livre.

DI BENEDETTO, Angela (2019). Così muore la carne. Desiderio e giustizia nella *Vengeance d'une femme* di Barbey d'Aurevilly. *Testo e Senso*, 20, 161-172.

FRANCE, Anatole (1921). *La vie Littéraire*. Paris : Calmann Lévi.

GLAUDES, Pierre (2007). Le Bien et le Mal dans le roman catholique au XIX^e siècle (Chateaubriand, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Bloy). In Paolo TORTONESE (Ed.), *Il bene e il male. L'etica nel romanzo moderno* (pp. 121-146). Roma : Bulzoni.

GLAUDES, Pierre (2009). *Esthétique de Barbey d'Aurevilly*. Paris : Classiques Garnier.

HUYSMANS, Joris-Karl (1977). *À Rebours*. Paris : Gallimard.

LE CORBEILLER, Armand (1939). *Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly*. Paris : Malfère.

LECAPLAIN, Françoise (1988). Réalité et surnaturel dans *l'Ensorcelée* et *Les Diaboliques*. Dans Philippe BERTHIER ; Michel CROUZET ; Norbert DODILLE (Eds.), « *L'Ensorcelée* » et « *Les Diaboliques* », *la chose sans nom* : Actes du colloque du 16 janvier 1988 [de la] Société des études romantiques (pp. 49-70). Paris : SEDES.

LYSØE, Éric (2011). Pour une esthétique du déplacement : *Une histoire sans nom* et la tradition du roman noir. Dans Pascale AURAIX-JONCHIERE ; France Marchal NINOSQUE (Eds.), *Barbey d'Aurevilly et l'esthétique : les paradoxes de l'écriture* (pp. 235-254). Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté.

LOWRIE, Joyce O. (1974). *The Violent Mystique : Thematics of Retribution and Expiation in Balzac, Barbey d'Aurevilly, Bloy and Huysmans*. Genève : Droz.

MAINGUENEAU, Dominique (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod.

MARINI, Marcelle (1973). Ricochets de lecture. La fantasmagorie des *Diaboliques*. *Littératures*, 10, 3-19.

NEMER, Monique (1984). Métaphore et références littéraires dans *Une histoire sans nom* : la narration oblique. *Annales de Normandie*, XXXIV (3), 315-324.

NISSIM, Liana (1995). Introduzione a Jules-Amédée BARBEY D'AUREVILLY, *Una storia senza nome*, a cura di Mariangela MIO'TTI (pp. 9-29). Venezia : Marsilio.

PELCKMANS, Paul (1990). Pour une préhistoire littéraire de la psychanalyse : l'Œdipe glorieux de Néel de Néhou. Dans Philippe BERTHIER (Ed.), *Barbey d'Aurevilly. Cent ans après (1889-1989)* (pp. 213-231). Genève : Droz.

PETIT, Jacques (1969). Le temps romanesque et la mise en abyme. *La Revue des lettres modernes*, 199-202, 31-60.

PETIT, Jacques (1987). *La Littérature et le scandale*. Paris : P.U.F.

PHALIPPOU, Laurence-Claude (2015). *L'Imaginaire de la parole dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*. Genève : Droz.

PIERROT, Jean (1977). *L'imaginaire décadent*. Paris : P.U.F.

PRAZ, Mario (1966). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze : Sansoni.

ROGERS, Brian, G. (1967). *The Novels and Stories of Barbey d'Aurevilly*. Genève : Droz.

ROUSSET, Jean (1973). *Narcisse romancier*. Paris : Corti.

VERRIER, Jean (1972). Les dessous d'une Diabolique. Lecture de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly *Le dessous de cartes d'une partie de whist*. *Poétique*, 9, 50-60.

YVON, Paul (1928). *Barbey d'Aurevilly et Edgar Allan Poe*. Caen : Mémoire de l'Académie de Caen.

Lieux de tentation manducatoire : quand le désir supplée au besoin

Places of Manducatory Temptation: When Desire Overrides Need

TANANE FADOI

Université Mohammed V, Rabat

fadoi.tanane@hotmail.fr

Mots-clés

manducation ;
besoin ; désir ;
restaurant ;
gourmandise ;
tentation ; supplice.

Keywords

manducation; need;
desire; restaurant;
gluttony; temptation;
torment.

Durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, la restauration hors foyer va connaître un tel accroissement que Huysmans va s'en saisir pour accentuer davantage le caractère prosaïque de ses personnages. Occasion, également, pour ce romancier de soulever quelques interrogations et inquiétudes sur la société de l'époque et d'invoquer les troubles du corps qui se dévoile et essaie de se dégager du poids de la religion.

Amateurs de loisirs bourgeois, les personnages huysmansiens sont séduits par les restaurants où ils peuvent satisfaire les caprices du ventre et s'adonner, sans retenue, à une franche convivialité. Ces intentions ne tardent pas à céder la place à une incontrôlable gourmandise, avivée par la nuit, dont l'influence sur les personnages est d'extérioriser, avec force, leurs désirs latents. Les restaurateurs, attentifs à ces inclinations, aménagent leurs établissements de manière à appâter et à affaiblir toute sorte de résistance chez les consommateurs noctambules.

Et c'est parce que la tentation est grande, et la satisfaction des désirs l'est tout autant que les personnages huysmansiens sont pris au piège de leurs désirs, dont les conséquences sur leurs corps les transforment en charognes en sursis.

During the second half of the 19th century, eating out became so popular that Huysmans seized upon it to further emphasise the prosaic nature of his characters. This also provided the novelist with an opportunity to raise questions and concerns about the society of the time and to invoke the turmoil of the body as it revealed itself and tried to break free from the weight of religion.

As lovers of bourgeois leisure, Huysmans' characters are seduced by restaurants where they can satisfy their every whim and indulge in unrestrained conviviality. These intentions soon give way to uncontrollable gluttony fuelled by the night, which makes the characters manifest their latent desires. The restaurant owners, attentive to these propensities, arrange their establishments in such a way as to entice and weaken any resistance among their nocturnal consumers.

And since the temptation is great and the satisfaction of desires is just as great, Huysmans' characters find themselves trapped by their cravings that impact their bodies and turn them into carrion on borrowed time.

Introduction

La tentation d'Adam et d'Ève par le fruit défendu annonce le commencement de l'humanité. Plus tard, les trois tentations de Jésus invitent à mener une profonde réflexion sur l'identité et les valeurs, les seules aptes à guider vers le chemin de la foi et de l'intégrité, même quand les défis et les séductions du monde se font persistants. À la tentation : « Si tu es le Fils de Dieu, ordonne que ces pierres deviennent des pains », Jésus répliqua : « Ce n'est pas seulement de pain que l'homme vivra, mais de toute parole sortant de la bouche de Dieu », rappelant avec force que la vraie nourriture du croyant, c'est son dévouement, corps et âme, pour le service du divin.

En revanche, le récit mythologique, notamment « le supplice de Tantale », fait état d'une tentation satisfaite, mais punie par les dieux. Tantale, autorisé à prendre part à la table des dieux, dérobe leur nectar et leur ambrosie pour les faire savourer au commun des mortels. Il fut condamné par les dieux à éprouver une soif et une faim éternelles, puisque chaque fois qu'il s'approche d'un mets, celui-ci se transforme en pierre, et lorsqu'il s'approche d'une source, celle-ci disparaît.

Par ailleurs, l'histoire intellectuelle de l'Occident est née autour d'un banquet, où Platon et des convives assoiffés de savoir édifient des théories philosophiques et politiques, tout en se laissant tenter par des plats et des crus. L'esprit, délesté de toute contrainte, donne libre cours à la parole raisonnée qui donnera naissance à la pensée moderne. Il convient de rappeler que les termes « savoir » et « saveur » partagent une origine commune : le latin *sapere*, qui signifie à la fois « avoir du goût » et « être sage ». Cette étymologie souligne l'étroite relation entre le savoir intellectuel et l'expérience sensorielle.

C'est dire que les faits les plus significatifs de la culture occidentale trouvent résonance dans l'étroite relation liant la tentation à la manducation. Il n'existe, donc, pas d'histoire des idées qui ne soit le porte-parole de notre appétit ou de notre attirance incontrôlée pour la chair. Décidément, notre histoire se définit dans nos bouches entre des plaisirs savourés et des tentations contentées (ou conjurées).

En littérature, le thème de la manducation et celui de la tentation vont souvent de pair et permettent de mettre à nu les différentes facettes des personnages même les plus sombres : les rapports de force, le combat pour la survie, le dénuement et l'opulence, les défaillances physiques et morales, etc. À l'instar de ses acolytes Flaubert, Zola, les frères Goncourt et Maupassant, chez Huysmans la nourriture et la manducation connaissent leur âge d'or, comme chez Pétrone ou Rabelais, sauf qu'il n'est plus question de présenter uniquement des banquets ou des ripailles, mais également les repas les plus frugaux. Ceci s'inscrit dans une conception réaliste et naturaliste qui réclame la légitimité de tout révéler et de tout décrire en avantageant les réalités les plus sordides et les plus triviales. Sous la plume de Huysmans, les scènes prandiales sont dénuées d'innocence eu égard aux influences exercées sur les mangeurs, résultant d'une interaction entre des facteurs sensoriels, émotionnels et environnementaux.

Pour les personnages huysmansiens d'*En Ménage* (1881), d'*À Van-L'eau* (1882) et d'*À rebours* (1884), l'acte manducatoire est complexe et ne se réduit pas au simple besoin d'ingérer des nutriments propres à procurer énergie et plaisir à l'organisme, mais il devient l'expression des désirs refoulés qui trouvent dans les restaurants de basse catégorie une opportunité d'aboutissement. Gourmandise, gloutonnerie et excès de tout genre ne cessent de s'amplifier dans le texte huysmansien, au point de réduire les personnages à un ventre doté d'une bouche, ce qui entraînera inévitablement une altération létale de leurs corps. Les personnages consommateurs sont, en effet, enfermés dans un processus de tentation incluant : une source

de tentation que sont les lieux publics de restauration, une pression interne persistante, celle de satisfaire des désirs multiples, et l'abandon à la tentation dans une ignorance totale de ses conséquences néfastes, tant sur le corps que sur l'esprit.

Dans le présent travail, nous essaierons de démontrer que les personnages huysmansiens, en cédant à l'attrait fort prometteur des restaurants de basse catégorie, essuieront les retombées fâcheuses de leur capitulation face à la tentation au risque d'une mise à mort lente mais destructrice. Autrement dit, le repas des personnages huysmansiens est un anti-repas, car il est confiné dans une dialectique de tentation, de désir et de supplice.

Les trois tentations du mangeur huysmansien

Partisans des loisirs bourgeois, nos personnages sont attirés par les établissements à la mode : restaurants, tables d'hôtes, brasseries, bistrots, bouis-bouis, mastroquets, cafés, etc. Autant de lieux publics où ils peuvent manger, boire, fumer et haranguer sans retenue, comme le précise Jocelyn Hackforth-Jones :

A partir du milieu du XIX^e siècle, Paris se transforme peu à peu en une métropole industrialisée. Le développement de la ville alla de pair avec la croissance rapide d'une industrie de loisirs et de spectacles, financée par d'ambitieux entrepreneurs. Ce phénomène s'assortit de changements dans les modes de vie : les loisirs et les distractions furent mis à la portée du plus grand nombre, notamment de la classe ouvrière. (1991 : 8)

Les repas pris au restaurant répondent au besoin de combler une faim tout en découvrant de nouvelles saveurs. Et c'est avec un grand entrain que les personnages se rendent en un lieu où tout est mis en œuvre pour tenter leurs appétits, même les plus secrets. De ce fait, le besoin primaire de se sustenter cède la place à la gourmandise et à l'excès, encouragés par la temporalité nocturne, et par la mise en place d'un dispositif de pressions psychologiques employé par les lieux de manducation afin d'affaiblir toute velléité de résistance chez les consommateurs.

La fréquentation quotidienne des restaurants répond au besoin de prendre des forces et de maintenir l'équilibre de l'organisme, en d'autres termes, subsister. La trame narrative d'*À Vau-L'eau* est essentiellement basée sur cet aspect que nous retrouvons dès l'incipit du roman où Folantin, simple fonctionnaire et célibataire endurci, achève paisiblement son repas. Tout le long de l'œuvre, ce scénario prendra un caractère itératif, toujours sous-tendu par le besoin de se nourrir.

Les personnages peuvent également satisfaire leur besoin de manger en dehors de toute fréquentation quotidienne des restaurants. Dans ce cas, la faim est instantanée et le désir de la combler est prompt. André, le héros d'*En Ménage*, à la suite d'une matinée passée à chercher une maison à louer, « avait faim. La fatigue et la marche avaient comme émoussé l'aigu de ses ennuis. Il était presque joyeux, lorsqu'il avisa un petit mastroquet » (Huysmans, 1975 : 51). La mention du terme « faim » renvoie à la nécessité de se nourrir, et pour André, sans logis et sans femme depuis la nuit où il l'a surprise en flagrant délit d'adultère, les restaurants sont, avant tout, destinés à « se remplir une dent creuse ». Toutefois, le jour où il trouvera un gîte et s'offrira les services d'une bonne, la restauration hors foyer s'accompagnera d'autres intentions, notamment d'une incontrôlable gourmandise.

En effet, le besoin de satisfaire une faim sera assujéti à la gourmandise dès lors que le caractère répétitif de l'alimentation au foyer génère l'ennui. Plus au moins diversifiée, cette

dernière se limite parfois à une pâtée de pain trempée dans de l'huile dont la vue ne réjouit pas le cœur. La monotonie gagne du terrain et manger devient synonyme de corvée, surtout pour André (*En Ménage*) qui préfère plonger le nez dans ses livres, au lieu de continuer à avaler machinalement une nourriture guère alléchante.

Son appétit, par contre, ne s'éveille que dans une brasserie allemande, où il s'empiffre de toutes sortes de charcuterie. Même l'estomac plein, il ne peut s'empêcher de lorgner des yeux les innombrables aliments entassés sur le buffet, se rappelant avec :

Mépris [...] les nourritures éphémères et fines de Mélanie ; la salive [...] [lui] montait aux lèvres, une vorace fringale le [...] prenait devant ce buffet encombré de larges et solides viandes, flanquées et appuyées encore par des barils de harengs roulés, des corbeilles de pain au fenouil, des craquelins et des bretzels, des saladiers où marinaient des vinaigrettes de museaux de bœufs, des cloches sous lesquelles se liquéfiaient les hauts Munster et les Limbourg. (280)

L'emploi des adjectifs « éphémères et fines », « encombré », « larges et solides », ainsi que l'utilisation du pluriel, établissent une dichotomie entre deux types de cuisines, l'une de maison : ordinaire, simple et monotone ; et l'autre, initiée par les restaurateurs : abondante, diversifiée, mode culinaire complexe et emploi d'ingrédients rares ou exotiques. Ce n'est pas par hasard si l'auteur place cette scène dans une brasserie allemande : la gastronomie de ce pays flatte l'œil autant que le goût, l'abondance et la variété sont loi et rien qu'au niveau de la saucisse « on pourrait égrener un chapelet tant ses variétés sont nombreuses (1456 sortes) » (Saint Agnès, 1991 : 22).

C'est également dans un établissement étranger que l'autre héros huysmansien, Des Esseintes (*À rebours*), succombe à la tentation après tant des jours de jeûne :

Il commanda un potage oxtail, se régala de cette soupe à la queue de bœuf, tout à la fois onctueuse et veloutée, grasse et ferme ; puis, il examina la liste des poissons, demanda un haddock, une sorte de merluche fumée qui lui parut louable et, pris d'une fringale à voir s'empiffrer les autres, il mangea un rosbif aux pommes et s'enfourna deux pintes d'ale, excité par ce petit goût de vacherie musquée que dégage cette fine et pâle bière. Sa faim se comblait ; il chipota un bout de fromage bleu de Stilton dont la douceur s'imprégnait d'amertume, picora une tarte à la rhubarbe, et, pour varier, éteignait sa soif avec le porter, cette bière noire qui sent le jus de réglisse dépouillé de sucre. (178-179)

Depuis fort longtemps, il n'avait autant mangé et bu. Ce solide repas a réveillé de sa somnolence son estomac incommode par des aigreurs et par de longues périodes de jeûne forcé. Souffrant d'inappétence, il ne supportait plus de voir ni d'absorber la nourriture qu'on lui préparait à la maison : la vue de la viande, par exemple, déposée sur la table, l'écoeure, les lichettes des œufs à la coque, qu'il tente péniblement d'avalier, l'étouffent et lui donnent la nausée et les quelques gouttes de vin bues lui brûlent l'estomac comme des pointes de feu.

Outre la gourmandise, le temps est un autre facteur d'influence suscitant chez le mangeur des appétits irrésistibles et coupables.

Moment critique qu'est la nuit car « le temps de la lumière est mesuré, mais le règne de la nuit ne connaît ni le temps ni l'espace » (Durand, 1969 : 250). Une telle élasticité a été exploitée par Huysmans afin de faire de la nuit le cadre favori des scènes de manducation. L'influence de

ce temps sur ses personnages est marquante ; elle aura pour effet d'extérioriser avec force leurs envies latentes. Les liens grammaticaux s'imposent et concourent à la cohésion de l'énoncé qui marque le moment où l'obscurité voile toute lumière diurne et enveloppe les lieux d'un triste manteau noir. En témoigne cette description dans le premier chapitre d'*En Ménage* :

Il y avait, dans le ciel, comme un éboulement de talus noir. Au-dessus des maisons dont les toits les tranchaient durement, de grands nuages roulaient ainsi que les fumées d'usine, puis, dans ces blocs immenses de nuées, d'énormes brèches s'ouvraient et des pans de ciel étoilés de feux blancs scintillaient, éteints bientôt par le voile opaque des nuées rampantes. (24)

La nuit s'érige en une force inquiétante et se transforme progressivement en une énergie explosive. Elle crée, dans le récit, un monde en opposition à celui, plus rassurant, du jour. C'est le moment de l'émergence de l'univers chthonien qui porte avec lui la possibilité de voir surgir des hordes chaotiques ou des créatures mystérieuses et effrayantes des conduites souterraines. Les lieux sont métamorphosés, caparaçonnés d'un costume qu'ils abandonneront le jour levant. Ils abritent dans leurs viscères toute la mauvaise conscience de la société : dévergondage, immoralité et prostitution, ce qui leur confère une ambiance malsaine et impure.

L'anxiété générée par la nuit s'intensifie d'odeurs âcres et fades, d'une palette chromatique sombre qui privilégie le gris et le noir et d'une amplification acoustique dantesque : rumeurs, bruits confus, cris impénétrables, grondements, ronflements affaiblis, chuchotements, etc.

L'influence de la nuit est visible sur la personnalité misogyne de Folantin : de nature timide et effacée, il se mue en personne déterminée, résolue « [en hiver à] piétiner dans des parfais de fange, dans des sorbets de neige, pour atteindre son [...] restaurant » (Huysmans, 1975 : 382) ; il se voit, à l'approche de l'automne, dresser une liste des sorties nocturnes dans un dessein de se laisser aborder, sans fuir, par la gent féminine : « D'abord il se résolut à rompre avec sa sauvagerie, à tâter des tables d'hôtes, à se lier avec des voisins d'assiettes, à fréquenter même les théâtres. Il fut servi à souhait » (411).

Les restaurateurs, particulièrement attentifs à ces inclinations, aménagent leurs établissements de sorte que les consommateurs noctambules trouvent en ces lieux un répondant à leurs désirs.

L'espace extérieur du restaurant, notamment la vitrine, est un stimulus visuel dont la puissance de l'impact annihile toute forme de résistance chez les personnages. La vitrine est un lieu d'exposition : les « produits s'y offrent dans une mise en scène glorieuse, dans une ostentation sacralisante » (Baudrillard, 1970 : 19). Ne point se laisser tenter par la diversité et par la fraîcheur de cet étalage relèverait du miracle. André (*En Ménage*) ne tarde pas à succomber au charme d'un petit mastroquet dont la vitrine exhibe, aux yeux des passants, les richesses alimentaires :

Des rangées de bouteilles [...], formaient le demi-cercle, enveloppaient deux étages de bonbons [...], des vinaigrettes persillées de bœuf [...], des rats [...] aux navets [et] des têt-faits [...]. Dans une gamelle de fer, un riz au lait [...] ; des œufs, [...] emplissaient un saladier à fleur ; [et] un lapin, ouvert sur un plat. (51)

Alléché par toutes ces victuailles, André prend place devant une table.

L'amoncellement des aliments aiguise l'appétit, rassasie l'œil autant que le ventre et incite à la dépense. L'abondance génère l'idée d'excès et dissout toute appréhension du manque.

La vitrine restitue, donc, l'image de la source nourricière intarissable où toute bonne chose coule à flots et à tout moment de l'année. Les contraintes saisonnières sont abolies grâce à la technique de conservation. En témoigne ce melon grossi dans l'alcool derrière la vitrine du mastroquet : « [André] avisa un petit mastroquet, derrière la vitrine duquel se tuméfiait un melon grandi dans de l'alcool » (Huysmans, 1975 : 51).

La technique de la conservation a révolutionné les habitudes alimentaires du XIX^e siècle grâce à l'ingéniosité d'Appert, qui a « trouvé l'art de fixer les saisons : chez lui, le printemps, l'été, l'automne vivent en bouteilles, semblables à ces plantes délicates que le jardinier protège sous un dôme de verre contre l'intempérie de saisons » (Toussaint-Samat, 1987 : 538). Désormais, la nature est dominée et le temps est maîtrisé, puisque tout Parisien peut varier son alimentation au gré de ses caprices, à l'image de Maxime et Renée qui dînent au *Café Riche* un soir d'été. Sur leur table se trouve une console remplie de « truffes, un entremets sucré, des asperges, une curiosité pour la saison » (Zola, 1974 : 209). Consommer de tels délices en dehors de leurs saisons, n'est-ce pas faire revivre à son palais le plaisir de l'émerveillement ?

Grâce à toutes les victuailles qu'elle contient, la vitrine est un pôle d'attraction apte à amollir la résistance la plus farouche. D'ailleurs, cette idée a été intelligemment exploitée par le réalisateur Lasse Hallström dans le film *Chocolat* (Hallström, 2000).

L'histoire se passe dans un village aux habitants ancrés dans leurs traditions. Vianne Rocher, une étrangère, ouvre une chocolaterie en face de l'église et en plein carême. Mécontent, le maire du village usera de tout son pouvoir pour lui fermer boutique. Pour lui, Satan incarne plusieurs visages et il peut être un fabricant de douceurs.

Toutefois, « la guerre sainte entre le château et la chocolaterie » finit la veille de Pâques derrière la vitrine de la boutique, où le maire, tenté, dévore goulûment et passionnément toutes sortes de douceurs, et la bouche barbouillée il s'y endort jusqu'au lendemain matin.

Il résulte de notre analyse que les trois tentations opèrent de manière pernicieuse en ciblant les vulnérabilités des personnages : la vulnérabilité physique, appâtée par la vitrine telle un temple nutritif, prodigue et inépuisable ; la vulnérabilité émotionnelle, conquise par la temporalité nocturne ; et enfin, la vulnérabilité du désir de contrôle, gagnée par la gourmandise et l'excès. Désormais, le contrôle de soi, facteur essentiel dans la résistance à la tentation, fait défaut aux personnages huysmansiens, attestant ainsi du déchaînement de leurs psychismes et de l'affranchissement de leurs instincts jusqu'à l'oubli des limites humaines.

2. Désir puni : des charognes en sursis

Comme le précise Martin Hervé :

« Entrer en tentation », autrement dit hésiter, tergiverser face à son propre désir, suppose bien qu'il y ait un prix à payer, et sans doute à craindre. C'est pourquoi les registres de l'interdit, de la transgression et de la faute se dessinent traditionnellement à l'horizon de toute tentation. En effet, à travers ce paradigme moral du désir se donne toujours à lire la question de la responsabilité humaine dans le choix, ou le risque, qui consiste à franchir le pas pour y succomber, ou non. (2022)

De ce fait, céder à la tentation ne demeure point impuni : le restaurant se transforme en trappe où les personnages essuient des déceptions contenues dans le comportement

obséquieux du serveur, dans la qualité médiocre des plats servis et dans l'échec de toute tentative de sociabilité à table. Fainéantise et maladies digestives, survenues suite à cette consommation de nourriture avariée, attestent bel et bien d'un processus de décomposition interne du corps, transformant nos personnages en charognes en sursis.

Dès son entrée au restaurant, le consommateur est frappé par le comportement servile du serveur qui, tel le diable insufflant mauvais conseils, égare les mangeurs par des recommandations douteuses. Dans *En Ménage*, le garçon qui assure le service de Jeanne et de son amie, la veuve Laveau, paraît leur accorder une attention particulière en leur proposant : « Alors, pas de potage ? » (231). Il ne faut point lire dans cette interrogation un sens d'initiative ou une volonté d'assistance, mais un moyen subtil de se débarrasser de ces deux clientes « ennuyeuses » par leur tergiversation.

De plus, ce fâcheux se permet d'évaluer expressivement, par la surprise, la commande des grives, ce qui constitue une incartade répréhensible dans l'exécution de ses tâches. Ne se bornant pas à l'insolence, il va essayer de vanter avec cran les grives faisandées et dont l'odeur fait presque pâmer André. Le refus des deux femmes de consommer une telle pourriture finit par l'emporter, ce qui pousse le garçon à recommander et à apporter « une tranche d'une viande blanche et molle » (232). Par ces deux attributs – « blanche et molle » –, la tranche de viande est aussi écœurante et repoussante que le gibier faisandé.

Notons aussi que juste après l'acceptation des deux ouvrières de consommer de la viande, le garçon « disparut comme un coup de vent et rapporta aussitôt une tranche d[e] viande » (232). Cette rapidité dans l'exécution laisse sceptique et nous incite à croire que la tranche de viande était déjà commandée puis refusée, à cause de sa qualité, par un client mécontent. Probablement, cette tranche fut réchauffée rapidement pour être servie aux deux ouvrières. N'est-ce pas là une belle astuce ? Nous voudrions bien savoir à quelle table atterriront les grives refusées par Jeanne et son amie.

Par ailleurs, la lenteur du service est un autre désagrément vécu par André comme un supplice car l'attente met en jeu un sujet désirant qui ne peut accéder momentanément ou continuellement à l'objet de son désir. Le temps ainsi suspendu génère, chez ceux qui attendent, la souffrance, l'anxiété et la tension :

Au cœur de l'attente : la temporalité, la durée qui portent comme dans une vibration impatiente, la « tension vers ». [...] attendre, c'est « demeurer jusqu'à l'arrivée de quelqu'un », c'est « patienter ». Donc pâtir, souffrance parfois, supporter en tout cas un temps ralenti, alourdi et pourtant instable et incertain. Avec l'attente et le désir, l'espoir de ce qui est à venir, naissent l'anxiété et la quête. (Gutmann, 1994 : 75)

Justement, l'expectative provoque chez André impatience et lassitude : « André commençait à s'impatience ; on ne lui apportait toujours pas sa soupe. Il était las de regarder ces gens qui l'entouraient » (Huysmans, 1975 : 443). Ses sens s'agitent et inspectent l'espace dans un désir inavoué d'y trouver échappatoire. Hélas ! A la vue d'une coterie qui débite des inepties, André n'a qu'une seule pensée : prendre le large.

A noter également l'émergence de sentiments d'insécurité et d'anxiété eu égard à l'exiguïté de l'espace et au comportement intrusif de certains clients. Folantin et Monsieur Martinet, assis serrés à une table d'hôte, sont comparés à « des harengs dans une caque » (414). Folantin, incapable de se mouvoir, ni de prendre plaisir à manger, se voit gagné par un sentiment

paranoïaque en se sentant constamment surveillé par les yeux indiscrets des voisins de table, lui faisant ravalier sa faim au fond de son estomac.

Encore plus pénible, la fois déjeunant seul et calmement dans un restaurant, il subit l'assaut d'une intruse qui se met à sa table sans le prévenir. Curieux, il ne peut s'empêcher de l'examiner : « Elle avait une figure de petit singe, une margoulette fripée, avec une bouche un peu grande marchant sous un nez retroussé, et de toutes petites moustaches noires au bout des lèvres » (443). Le visage de la cocotte semble se réduire à une grande bouche, signe incontesté de sa capacité de dévoration. La petite moustache noire demeure, quant à elle, un indice fort usité par les écrivains naturalistes et décadents pour faire ressortir la métamorphose de la fille d'Eve qui perd ses qualités féminines, une fois dotée de cet attribut masculin :

La femme y revêt souvent la forme d'une sphinge hiératique et cruelle. Même si elle ne s'appelle pas Dalida, Hélène ou Messaline, elle rappelle étrangement la Salomé de Gustave Moreau. Que de regards vides sans expression, que de sourires vampiriques en cette fin de siècle ! (Kaptan-Belkora, 1986 : 13-14)

Folantin inspire de la compassion car il fait preuve d'une couardise et d'une résignation insolites : il paie le dîner de l'intruse qui lui subtilise de l'argent pour partager sa couche. Il descend le lendemain de chez elle fortement dégoûté.

Les tourments des personnages s'intensifient progressivement pour atteindre leur paroxysme dans le sentiment d'une peur oppressante s'emparant des consommateurs dès qu'ils s'installent à une table : Folantin a la gorge nouée chaque fois qu'il prend place dans un établissement. André, au mastroquet, s'estime être « tombé dans une sorte de pension de famille [...] où s'empiffrait un monde étrange » (Huysmans, 1975 : 52). Par l'emploi du verbe « tomber » et de l'adjectif « étrange », André s'apparente au héros du conte *À s'y méprendre* de Villiers de l'Isle-Adam, saisi de frayeur au contact de lieux et de gens peu communs. En effet, en accédant à un café où il a donné rendez-vous avec des hommes d'affaires, il est surpris du silence régnant dans le lieu et de l'immobilité de ses occupants qui, semble-t-il, afin de fuir les tourments de leur conscience et retrouver ainsi contentement et détente, ont préféré se donner la mort :

Des tables de marbre étaient disposées de toutes parts. Plusieurs individus, les jambes allongées, la tête levée, les yeux fixes, l'air positif, paraissaient méditer.

Et les visages étaient couleur du temps, les regards sans pensée.

Il y avait des portefeuilles ouverts et des papiers dépliés auprès de chacun d'eux. Je considérai ces hommes.

Certes, pour échapper aux obsessions de l'insupportable conscience, la plupart de ceux qui occupaient la salle avaient, depuis longtemps, assassiné leurs « âmes », espérant, ainsi, un peu plus de bien-être. (L'Isle-Adam, 1987 : 103)

De quoi nos personnages ont-ils peur ? De l'espace du restaurant ou des consommateurs avoisinants ?

Loin de développer une quelconque conduite phobique envers la nourriture, nos consommateurs appréhendent néanmoins l'acte auquel ils se préparent : manger.

Il est vrai que l'incorporation est un acte d'une grande intimité : un élément extérieur est introduit dans le corps humain par le biais de la bouche, orifice frontière entre le dedans (le

corps humain) et le dehors (le monde extérieur). Bien que ce geste soit banal, il ne manque pas de portée symbolique : tout aliment incorporé fournit non seulement l'énergie nécessaire pour le bon fonctionnement de l'organisme mais transmet également certaines de ses caractéristiques au mangeur qui se trouve ainsi transformé de l'intérieur : manger du lion rend puissant, du lièvre couard, de la viande rouge fort et violent, etc. Toute nourriture ingérée est censée donc avoir des conséquences positives ou négatives sur le mangeur. La hantise de l'« incorporation du mauvais objet » (Fischler, 1993 : 69) est présente à l'esprit à chaque prise alimentaire, car la santé du mangeur en dépend autant que sa place dans le monde ; plus précisément, elle dépend de son essence et de sa nature. En un mot, de son identité.

Par ailleurs, l'incorporation se veut également constructive : « L'aliment construit le mangeur : il est donc naturel que le mangeur cherche à se construire en mangeant » (70). De cette double contrainte, se construire ou se détruire par l'aliment, naît la nécessité de surveiller consciencieusement le contenu de son assiette.

La peur donc de nos personnages n'est nullement condamnable. Elle émane d'un souci de se préserver contre toute agression occasionnée par une mauvaise nourriture. Pourtant, dépourvus de toute connaissance de l'art gastronomique et mus par des pulsions incontrôlables, les personnages huysmansiens ne manifestent point de répulsion à ingérer des plats écœurants, en témoigne l'absence d'expression faciale d'aversion sur les visages de Folantin et d'André à la consommation de mets immangeables : le potage ressemble à « l'eau de vaisselle » (Huysmans, 1975 : 402), les légumes sont carrément « fades » (414), « la viande blanche et molle » (232), dont le goût faisandé est masqué par la moutarde, attise « la froide lessive des sauces » (392), le rosbif est très dur et « aux chairs élastiques plia[nt] sous le couteau » (414), le « bœuf coriace et résistant » (414), le civet faisandé, le vin « sentait l'encre » (382).

Les retombées de cette manducation périlleuse se concrétise dans la fainéantise qui semble l'apanage du couple André / Jeanne. La séquence narrative relatant le dîner à la brasserie allemande met en scène deux êtres repus que la goinfrerie voue à la rêverie et à l'inaction : « Tous deux, l'estomac languissant et chargé, s'attardaient sur leur banquettes jusqu'à l'heure de la fermeture ; Jeanne, un peu étourdie par [...] la bière ; André rêvant, les yeux ouverts » (281). Le chapitre se clôt sur cette vision d'engourdissement comme si le couple restait à tout jamais immobile.

Après ce dîner, qui inaugure une série d'autres plus gloutons, le texte met l'accent sur les difficultés d'André à mener à bien son activité d'écrivain. Il s'abandonne à une douce apathie, à un désir croissant de ne fournir aucun effort et à une sorte de ravissement béat, content d'avoir le ventre rempli, les pieds chauds et une femme pour lui tenir compagnie. Il renonce au journalisme et veut se consacrer à l'écriture de romans, mais :

Comprenant que le livre exécuté à grand-peine serait forcément inférieur à celui qu'il avait rêvé, il [...] se rép[ét]ait comme excuse : aujourd'hui, je ne suis pas en veine, nous verrons plus tard. Et cet aujourd'hui, c'était demain, c'était après-demain, c'était des semaines et c'était des mois ; à force d'attendre, il avait perdu le profit de la mise en train qu'il avait acquise, une fois installé dans son ménage. (273-274)

Ecrivain raté, André l'est devenu à coups de fourchette.

Folantin, lui aussi, est victime de cette paresse. Le seul effort que nous lui connaissons, c'est celui d'arpenter la ville à la recherche d'un restaurant à son goût. La panse pleine, il rentre

chez lui pour dormir ou rêvasser longuement devant le feu éteint de la cheminée. À croire que cet immobilisme l'empêche de travailler puisqu'il n'est jamais montré à son travail ou en train de s'adonner à une activité intellectuelle.

Le corps ainsi relâché se prépare à la digestion. Mais cette dernière s'avère parfois pénible pour les consommateurs qui, ayant payé l'addition de leurs repas au restaurant, paient le lendemain une note douloureuse à leur médecin. Tels Cyprien, au lendemain d'une trinquée, se réveille péniblement avec une gêne respiratoire, la « bouche mauvaise » (Huysmans, 1975 : 59) et « le cœur en compote » (60).

La mauvaise nourriture, servie dans les restaurants fréquentés par les personnages huysmansiens, est à l'origine de cette mauvaise digestion : les restaurateurs, en collaboration avec les chimistes, utilisent des produits altérés qui endorment la méfiance du consommateur même le plus avisé, sans parler d'un service ne respectant aucune norme d'hygiène. Folantin, par exemple, est lentement empoisonné par des aliments dénaturés : « le vin sentait l'encre » (382), « les absinthes puant le cuivre ; les vermouths : la vidange des vins blancs aigris ; les madères : le trois-six coupé de caramel et de mélasse ; les malagas : les sauces de pruneaux au vin ; les bitters : l'eau de Botot à bas prix des herboristes » (400).

La nourriture menace incontestablement le corps de Folantin dont la santé vulnérable s'altère de jour en jour. Comme remède, il essaie l'eau ferrée qui, au lieu de le guérir, lui noircit les viscères. Il absorbe de l'arsenic, mais le Fowler lui épuise l'estomac et ne le revigore guère ; il utilise également des quinquinas qui le brûlent de l'intérieur. En désespoir de cause, il mélange tous les produits les uns aux autres, sans grand résultat apparent, sauf pour ses économies qui finissent par s'amenuiser :

C'étaient chez lui des masses de boîtes, de topettes, de fioles, une pharmacie en chambre, contenant tous les citrates, les phosphates, les proto-carbonates, les lactates, les sulfates de protoxyde, les iodures et les proto-iodures de fer, les liqueurs de Pearson, les solutions de Devergie, les granules de Dioscoride, les pilules d'arséniate de soude et d'arséniate d'or, les vins de gentiane et de quinium, de coca et de colombo ! (399)

Des Essintes connaît les mêmes affres que Folantin et recourt, lui aussi, à des remèdes pour se soulager. Le ventre ballonné, l'estomac traversé par de brûlantes aigreurs, il ne peut, après chaque essai pour s'alimenter, supporter un vêtement boutonné ou serré. Son appétit finit par disparaître totalement. Il se résout à supprimer les alcools, le café et le thé pour les remplacer par des affusions préparées à base d'assa-foetida, de valériane et de quinine. En vain. Il imagine même de se nourrir « à rebours » par des essences qui finissent par irriter ses intestins et entraîner une perte de poids considérable. Désespéré, il essaie un lavement mais sans effet permanent puisque, après quelques jours de répit, les nausées et les aigreurs reprennent pour de bon.

Sous l'effet d'une mauvaise digestion, les personnages portent sur leurs visages les empreintes d'une déchéance prochaine : leur chair se défraîchit et leur teint vire au jaune, venant insidieusement les entraîner vers l'humus car « on est ce que l'on mange ». (Pouy, 1987 : 35)

A ce stade d'analyse, nous pourrions répondre à la question : pourquoi Huysmans a-t-il choisi les restaurants comme lieu de tentation pour ses personnages ? Le personnage

huysmansien est en quête d'une satisfaction de ses besoins physiques (se nourrir), de ses besoins de sécurité (comprendre les règles de la vie), de ses besoins sociaux (aimer et être aimé), de ses besoins de respect de soi (être considéré important) et de ses besoins spirituels (exploration de questions existentielles). Ne pouvant satisfaire ses besoins dont il ignore la présence, le personnage donne libre cours à des désirs en distorsion avec ses besoins réels, croyant qu'il s'agit de ses vrais besoins. Le restaurant agira à ce moment-là comme une source prometteuse de satisfaction des désirs les plus refoulés comme la gourmandise, la luxure, etc. Et, tel Tantale subissant le supplice de voir la nourriture sans pouvoir en jouir, le personnage huysmansien sera condamné à une éternelle errance de gargote en gargote sans pouvoir se sustenter correctement, sans être en mesure de cultiver une flexibilité en s'ouvrant aux différentes expériences de la vie, sans trouver une âme sœur avec qui partager son quotidien, sans appartenir à un cercle de convives au sein duquel il se sentirait valorisé et, pourquoi pas, il trouverait réponse à ses problèmes existentiels.

Conclusion

Les lieux publics de restauration tels les crémeries, les mastroquets et les bouis-bouis, très en vogue pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, exerceront une grande fascination sur le personnage huysmansien dans sa quête de satisfaire une faim sans fin. L'errance de Folantin à la recherche d'un établissement apte à réveiller son appétit en rade, le jeûne répétitif de Des Esseintes ou encore le besoin d'André et de Cyprien de combler leur faim par des plats goûteux passeront inmanquablement par la gourmandise et l'excès dès lors que l'acte manducatoire obéira à la pulsion et non pas au simple besoin de se nourrir dans la communion et la bonne humeur.

Les lieux de restauration se transforment, alors, en leurre dont le décor et la disposition aguicheuse de la vitrine, notamment avec son étalage nutritif, promet un gueuleton digne des rois ; de quoi satisfaire les appétits les plus voraces des mangeurs noctambules. Telles les curieuses mouches tentées par la source lumineuses et piégées par son mécanisme collant les empêchant de se s'enfuir, les restaurants se substituent à des espaces qui préfigurent la mort et où les personnages essuieront tour à tour les conséquences de la tentation : le comportement malfaisant du serveur, la promiscuité étouffante, « l'inquiétante étrangeté » s'emparant des consommateurs, sans oublier les états d'apathie et de maladies digestives causés par l'incorporation de nourriture faisandée. Cela signifie qu'une fois qu'ils ont cédé à la tentation de leurs désirs, les personnages huysmansiens opèrent en dehors de la raison et du bon sens.

Tout compte fait, et contrairement au mangeur modèle qui, à table, « se fait homme parmi les hommes » (Jeanneret, 1987 : 22) en réconciliant le besoin, les sens et la raison, les personnages huysmansiens mangent dans un débordement d'instincts qui fait perdre à l'acte manducatoire son rôle social et culturel. De ce fait, il serait intéressant de voir comment les personnages des écrivains de la seconde moitié du XIX^e siècle demeurent très centrés sur la nourriture, au point de devenir le terrain des tensions et de l'affirmation des puissances.

BIBLIOGRAPHIE :

BAUDRILLARD, Jean (1970). *La société de consommation*. Paris : Denoël.

DURAND, Gilbert (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas.

FISCHLER, Claude (1993). *L'omnivore : Le goût, la Cuisine et le Corps*. Paris : Odile Jacob.

GUTMAN, Annie (1994). Infortuné Narcisse. Dans Claudine DANZIGER ; Alice CHALANSET (Dir.), *L'attente. Et si demain...* (pp. 75 sq.), Série Mutations, n° 141. Paris : Autrement.

HACKFORTH-JONES, Jocelyn (1991). *A table avec les impressionnistes*. Paris : Adam Biro.

HUYSMANS, Joris-Karl (1975). *À Vau-L'eau*. Paris : Union Générale d'Editions, 10/18.

HUYSMANS, Joris-Karl (1975). *En Ménage*. Paris : Union Générale d'Editions, 10/18.

HUYSMANS, Joris-Karl (1997). *À rebours*. Paris : Pocket.

JEANNERET, Michel (1987). *Des mets et des mots*. Paris : José Corti.

KAPTAN-BELKORA, Miyna (1986). *Le thème de l'Androgyne en littérature et peinture de 1875 à 1900*. Thèse de 3^{ème} cycle sous la direction de Gilbert Lascault, Université de Paris I, Panthéon, Sorbonne.

L'ISLE-ADAM, Villiers de (1987). *Contes cruels*. Paris : Grands Ecrivains.

POUY, Jean-Bernard (1987). Histoire de truffe. Dans Jacqueline BLANC-MOUCHET *et al.*, *Odeurs. L'essence d'un sens* (pp. 35 sq.), Série Mutations, n° 92. Paris : Autrement.

SAINT AGNES, Yves de (1991). *Douze à table, comment mange-t-on en Europe ?* Paris : Ramsay.

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne (1987). *Histoire naturelle et morale de la nourriture*. Paris : Bordas.

ZOLA, Emile (1974). *La Curée*. Le Livre de Poche. Paris : Fasquelle.

WEBOGRAPHIE :

HERVÉ, Martin (Mai 26-27, 2022). *Le désir en abîme : littérature et tentation*. Colloque. https://www.academia.edu/78936752/Colloque_Le_d%C3%A9sir_en_ab%C3%AEme_litt%C3%A9rature_et_tentation_26_et_27_mai_2022_Montr%C3%A9al [le 16 février 2025].

FILMOGRAPHIE :

HALLSTRÖM, Lasse (2000). *Chocolat*.

Los vestidos, eterna tentación de las mujeres según Galdós

Dresses, Women's Eternal Temptation According to Galdós

LAVINIA SIMILARU

Universitatea din Craiova

lavinia.similaru@edu.ucv.ro

Palabras clave

Galdós; realismo;
mujeres; ropa;
tentación.

El ilustre escritor canario crea magníficos retratos femeninos y denuncia la condición ancilar de la mujer en el siglo XIX, condición que entiende mucho mejor que sus contemporáneos. Por eso, no se puede poner en tela de juicio su interés por las mujeres. La profundidad psicológica de los personajes de Galdós ha sido observada hace mucho tiempo. Los sentimientos y los estados de ánimo de Fortunata y de las demás heroínas de sus novelas han hecho que los lectores empatizaran con ellas. Igual que las mujeres de la vida real, las heroínas de Galdós saben que la ropa y el peinado les ayudan a parecer más atractivas o más seductoras y conceden mucha atención a su manera de vestirse. En las novelas de Galdós hay muchas heroínas aficionadas a la moda y capaces de hechos reprobables con tal de conseguir un vestido nuevo. A veces contraen deudas enormes. Rosalía en *La de Bringas* roba dinero de su marido y empeña objetos de la casa. Camila y María Juana en *La prohibido* no resisten la tentación y se prueban la ropa de su hermana Eloísa, mientras ésta está gravemente enferma y en peligro de muerte.

Keywords

Galdós; realism;
women; clothes;
temptation.

The illustrious Canarian writer creates magnificent female portraits and denounces the ancillary condition of women in the 19th century, a condition that he understands much better than his contemporaries. Therefore, his interest in women cannot be questioned. The psychological depth of Galdós' characters has long been observed. The feelings and moods of Fortunata and the other heroines in his novels have made readers empathize with them. Just like real-life women, Galdós' heroines know that clothes and hairstyles help them to appear more attractive or more seductive and they pay a lot of attention to their way of dressing. In Galdós' novels there are many heroines who are fond of fashion and capable of reprehensible acts in order to get a new dress. Sometimes they get into huge debts. Rosalía in *La de Bringas* steals money from her husband and pawns household items. In *La prohibido*, Camila and María Juana cannot resist temptation and try on their sister Eloísa's clothes, while she is seriously ill and in danger of death.

1. La condición de la mujer en la novela realista de Galdós

El término *feminismo* apareció precisamente cuando Galdós escribía sus obras, junto con el movimiento social y político que promueve los derechos de la mujer. El ilustre escritor canario se interesó mucho por la mujer y su condición ancilar en el siglo XIX, condición que comprendió indudablemente mejor que sus contemporáneos y que no cesó de denunciar, ya que “pocas son las posibilidades que la sociedad ofrece a la mujer para no quedar relegada a las tareas domésticas, poder ejercitar su inteligencia, cultivar su creatividad y desenvolverse libre e independientemente en el espacio social” (Gonzálvez; Sevilla, 2017: 57).

Desde hace tiempo la crítica ha subrayado el papel destacadísimo que Galdós concede a la mujer en sus obras:

Galdós es el primer escritor español que introduce a todo riesgo las mujeres en su mundo. Las mujeres, múltiples y diversas; las mujeres reales y distintas, “ontológicamente” iguales al varón. Y ésta es la novedad, ésa la deslumbrante conquista. Existen como el hombre, tienen el mismo género de realidad, es lo decisivo y lo primero que se da a ver. (Zambrano, 1989: 188)

Gloria, Fortunata, Jacinta, Tristana en las novelas homónimas, las hermanas Bueno de Guzmán en *Lo prohibido*, Isidora Rufete en *La desheredada* y todas las demás heroínas tienen una educación muy superficial, que nunca les permite tener independencia y las condena a depender económicamente de los hombres. El ascenso de la burguesía no había traído ninguna mejoría en sus existencias: “en el nuevo tipo de sociedad [...] el dinero es la mercancía suprema sin la cual es imposible la adquisición de ninguna otra mercancía, las mujeres, salvo rarísimas excepciones, no tienen acceso a él si no es a través de los hombres” (Blanco; Blanco Aguinaga, 1994: 20).

Juan Santa Cruz constata y critica la falta de cultura y de refinamiento, la rudeza de su amante, considera a Fortunata “un animalito muy mono, una salvaje que no sabía leer ni escribir” (Galdós, 1992: I 205). En otra ocasión, el joven burgués le dice a su esposa que Fortunata “hacía que me escribieran, porque la pobrecilla no sabe” (I 415).

Tristana es la que lamenta más la falta de preparación y lo expresa en palabras más sentidas y perturbadoras:

Ya sé, ya sé que es difícil eso de ser libre... y honrada. ¿Y de qué vive una mujer no poseyendo rentas? Si nos hicieran médicas, abogadas, siquiera boticarias o escribanas, ya que no ministras y senadoras, vamos, podríamos... Pero cosiendo, cosiendo... Calcula las puntadas que hay que dar para mantener una casa... Cuando pienso lo que será de mí, me dan ganas de llorar. (Galdós, 2017: 139)

El matrimonio no le interesa a esta joven huérfana, detesta las ataduras y quisiera ser igual a los hombres, para poder decidir su destino. Desafortunadamente, fracasará en sus intentos de ser independiente.

Además, Galdós se esfuerza en captar la vida interior de sus protagonistas, para que el lector pueda comprender los sentimientos y las vivencias más profundas de los héroes de sus novelas; “Galdós llega hasta la entraña de sus criaturas, mostrando —como en el caso de Fortunata— las altas y bajas de su ánimo” (Menéndez Peláez *et al.*, 2005: 336).

Como todos los escritores realistas, Galdós considera que la ropa de los personajes es un excelente recurso para caracterizarlos. En *Ángel Guerra* escribe: “La ropa es el 75 por 100 del ser humano” (Galdós, 1891) y en *Halma* también menciona: “Cada ser tiene su epidermis propia, producto combinado de la nutrición interior, y del medio atmosférico. La ropa es como una segunda piel, en cuya composición y pátina tanta parte tiene lo de dentro como lo de fuera” (Galdós, 1895).

Tampoco ignora Galdós la pasión que tienen las mujeres por la ropa, los sombreros, los zapatos, las joyas y todo lo que las hace verse más seductoras.

2. Los vestidos, eterna tentación de las mujeres

Las mujeres de la vida real y las de la literatura se han preocupado siempre por su apariencia y, como consecuencia, por la ropa que han llevado.

Las heroínas de Galdós comparten la preocupación por los vestidos con heroínas de otros grandes autores de su época, y en realidad de todas las épocas. En este sentido, hay que mencionar al menos a Balzac y a Flaubert. Emma Bovary llega a contraer unas deudas exorbitantes por comprar vestidos y productos cosméticos, deudas que la sumirán en la desesperación y la heroína de Flaubert acabará suicidándose.

Las protagonistas de Galdós también pierden el control y actúan de manera impulsiva en relación a la indumentaria, son imprudentes y a veces se comportan de manera reprochable para poder permitirse un vestido nuevo y un sombrero a juego. Horas enteras pasan en las tiendas de ropa, contemplando embelesadas todo lo nuevo, recién llegado de París. En aquellos sitios se hallan “las cajas blancas, aquellas arcas de satinado cartón donde se archivan los sueños de las damas” (Galdós, 1994: 98). La más conocida y apreciada de estas tiendas es la de *Sobrino Hermanos*, ahí acuden todas las damas elegantes a comprar las telas que se llevarán en la siguiente temporada.

Hemos seleccionado tanto mujeres de las novelas contemporáneas, como de los *Episodios nacionales*.

2.1. Rosalía de Bringas

La protagonista de la novela *La de Bringas* es una mujer joven y bella, casada con un hombre calculador y tacaño, que no le permite gastar en vestidos. Gracias al cargo del señor de Bringas, la familia llega a codearse con los nobles, hasta con la reina, y Rosalía ansía llevar el tren de vida de las personas que la rodean. La señora de Bringas desea ir vestida a la última moda, quiere lucir siempre vestidos nuevos e inspirar admiración y asombro por su elegancia. Rosalía se esfuerza en aparentar, en fingir que pertenece a la alta sociedad, y que se permite todas las comodidades y diversiones, igual que las aristócratas. Mientras ella siente una auténtica e irresistible “pasión trapística” (244), el marido no sabe cómo ahorrar dinero para asegurar el futuro de los hijos.

Rosalía charla con sus amigas usando un “exótico idioma de los trapos” (94), plagado de palabras francesas y tienen como único tema los modelos nuevos de vestidos:

...se ajusta a la cintura un manto de corte... Viene así, y cae por acá, formando atrás un *cogido*, un gran pouff. [...] ¡Qué original! Por debajo del cogido se prolongan en gran cola los mismos bullones que en la falda; ¡pero qué bien ideado! ¡Es de lo sublime!... Vea usted... así... por aquí... en semejante forma... correspondiendo con ellos solamente por

un retroussé... Es decir, que el manto tiene una solapa cuyos picos vienen aquí... bajo el pouff... (96)

Por supuesto que las damas no se olvidan de los sombreros:

¡Ah! ¡Si viera usted qué sombreros tan preciosos han recibido las *Toscanas*! Hay uno que es para modelo, divino, originalísimo, sobrenatural. Figúrese usted... un *Florián* de paja de Italia, adornado de flores del campo y terciopelo negro... Aquí, a un ladito, tiene una *aigrette* con pie negro colocada así, así... Por detrás velo negro que cae sobre la espalda... Pero piden por él un ojo de la cara. (103)

La tentación es demasiado grande, Rosalía pasa por las calles y mira los escaparates donde se muestran las maravillas llegadas recientemente de París. Los vendedores son muy zalameros, saben que a las damas les gusta la adulación y dominan el arte de vender su mercancía: “«Esto lo he traído para usted», le decía Sobrino con infernal amabilidad” (263). Pero Rosalía no tiene dinero, es esposa de funcionario humilde y tacaño, así que contempla con inmensa tristeza las telas, porque ahí están “las *Mil y una noches* de los trapos” (264). Galdós enumera, como entendido irrefutable, la variedad de géneros: “fichús, encajes, manteletas, camisetas, pellizas” (264).

Es más fuerte que ella: no puede dejar de comprar retales, vestidos, sombreros. Desgraciadamente, se ve obligada a contraer deudas, acaba hundida en deudas, y el plazo se acerca... Ya no puede dormir por las noches, por todo lo que posee y esconde:

Tenía los cajones de la cómoda atestados de pedazos de tela, estos cortados, aquellos por cortar. Enorme baúl mundo guardaba, con sospechosa discreción, mil especies de arreos diversos, los unos antiguos, retocados o nuevos los otros, todo a medio hacer, revelando la súbita interrupción del trabajo por la presencia de testigos importunos. (119)

Rosalía acaba robando a su marido, aprovechándose de la ceguera transitoria del hombre. También empeña unos candelabros valiosos de la casa. Pero tiene que devolver el dinero y le queda tan poco tiempo... No tiene esperanzas. No sabe qué hacer. Lo único que se le ocurre es acudir a un hombre que le había hecho la corte. La máxima de Rosalía llega a ser “Dime tus necesidades y te diré si eres honrado o no” (271). Más se lo piensa, más concluye que la necesidad justifica infringir las leyes y las normas morales. Considera que una persona necesitada tiene derecho a ser inmoral, minimiza las culpas de las mujeres que se prostituyen por necesidad, supedita la moral a la *necesidad*.

«La necesidad —se dijo—, es la que hace los caracteres». Ella tiene la culpa de muchas desgracias, y considerando esto, debemos ser indulgentes con las personas que no se portan como Dios manda. Antes de acusarlas, debemos decir: Toma lo que necesitas; cómprate de comer; tápate esas carnes... ¿Estás bien comida, bien vestida? Pues ahora... venga moralidad. (271)

Se ve acorralada. Tiene que conseguir el dichoso dinero como sea. Llega el día temido y Rosalía llora tanto, que logra ablandar al famoso y despiadado Torquemada con sus lágrimas.

El prestamista le concede milagrosamente unos días, y Rosalía espera la llegada de Pez, en quien deposita todas sus esperanzas.

El señor Pez regresa, por fin, de sus vacaciones y Rosalía no duda en pedirle dinero. El hombre se aprovecha de su angustia, no pierde la oportunidad de hacerla su amante, pero sin prometer nada, ya que sus hijas le habían hecho gastar demasiado durante las vacaciones en Francia. Rosalía está convencida de que el hombre, por caballerosidad, le dará el dinero pedido, pero se equivoca y se atormenta recordando lo sucedido: “¡Oh, Virgen! Venderse y no cobrar nuestro precio, es tremenda cosa... Pero no; él hará un esfuerzo por no quedar conmigo en una situación desairada y ridícula...! (270). Sin embargo, su amante no estará a la altura de sus expectativas y le enviará solamente una carta de disculpas.

Rosalía debe dinero y no tiene más remedio que buscar a Refugio, su última esperanza, su antigua criada, a quien despreciaba y humillaba, haciéndole sentir cada día “la diferencia que existe entre una señora honrada y una mujer de conducta misteriosa y equívoca” (263). Refugio había puesto un negocio de ropa de mujer y accesorios, que su hermana le mandaba desde Francia. Naturalmente, Refugio aprovecha la oportunidad que tiene de humillar a su vez a Rosalía, de manera que los papeles se invierten y Rosalía le tiene que hacer de criada a Refugio, apretándole el corsé.

2.2. Fortunata

Al principio de la obra maestra de Galdós *—Fortunata y Jacinta—*, Fortunata es una joven humilde, se viste y se comporta como las chicas de su condición:

La moza tenía pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arqueado de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural. (Galdós, 1992: I 182)

Juan Santa Cruz no duda en tener una aventura con aquella chica tan guapa, tan ingenua y tan inculta y tampoco duda en abandonarla, aunque sabe que está embarazada. Juan Santa Cruz obedece a su madre y se casa con su prima Jacinta. Durante un tiempo cumple con su promesa de no volver a ver a Fortunata, pero un día el amigo Villalonga le asegura que ella ha regresado a Madrid y está irreconocible, vestida elegantemente y guapísima:

...una mujer vestida con una elegancia... ¿cómo te diré?, con una elegancia improvisada [...] Por mucho que yo te diga, no puedes formarte idea de la metamorfosis... Tendrías que verla por tus propios ojos. Está de rechupete. De fijo que ha estado en París, porque sin pasar por allí no se hacen ciertas transformaciones. (I 433).

Villalonga se equivoca: Fortunata no había estado en París y pasar por la capital francesa no era imprescindible para adquirir cierto refinamiento. Había estado en Barcelona, con un amante generoso. Los dos hombres están deslumbrados por el cambio y sobre todo por la rapidez con la que Fortunata ha aprendido a vestir como una mujer digna y acomodada. Ahora lleva sombrero estiloso, así que Jacinto Villalonga le comenta a Juan Santa Cruz:

...no puedes figurarte lo bien que le cae. Parece que lo ha llevado toda la vida... ¿Te acuerdas del pañolito por la cabeza con el pico arriba y la lazada?... ¡Quién lo diría! ¡Qué transiciones!... Lo que te digo... Las que tienen genio, aprenden en un abrir y cerrar de ojos. (I 433)

Más tarde, Fortunata tiene la oportunidad de conocer a su rival, a Jacinta, la esposa legítima de su amante. No hay duda de que Fortunata envidia a Jacinta, pero al mismo tiempo no puede reprimir cierta admiración, ella quisiera ser Jacinta, para ser fina, para estar casada con Juan Santa Cruz y para poseer todo lo que posee su rival. No puede dejar de escrutar la ropa que lleva la señora de Santa Cruz y que le encantaría poder llevarla ella:

Fortunata [...] examinó con curiosidad a la esposa de aquel, fijándose detenidamente en el traje, en el abrigo, en el sombrero... No le parecía propio venir de sombrero; pero por lo demás, no había nada que criticar. El abrigo era perfecto. La de Rubín hizo propósito de encargarse el suyo exactamente igual. Y la falda, ¡qué elegante! ¿Dónde se encontraría aquella tela? Seguramente era de París. (II 193)

2.3. Las hermanas Bueno de Guzmán

Eloísa se casa con Pepe Carrillo en *Lo prohibido*. Es mujer de gustos refinados, fascinada por el lujo, ansía parecerse a las aristócratas francesas, de manera que se esfuerza en vestir como ellas y, según la moda de los salones parisinos, recibe gente todos los jueves en su palacio, intentando deslumbrar cada semana a sus invitados con las obras de arte que adquiere sin cesar y sobre todo con su elegancia, sin importarle gastar la fortuna de su marido.

Se enamora de su primo José María y engaña a su esposo. José María, enamorado a su vez, gasta parte de su fortuna para satisfacer los caprichos de su prima, le compra vestidos y joyas, porque Eloísa quiere estrenar cada jueves alguna cosa. El hombre entiende de cuentas y en sus frecuentes momentos de lucidez se pone a calcular las cantidades gastadas y se arrepiente: “por el collar de perlas, la *rivière* de brillantes, una pulsera de *ojos de gato*, una rosa suelta y varias chucherías, me dejé en casa de Marabini quince mil duritos” (Galdós, 2001: 233). Pero no puede dejar de hacerlo, puesto que Eloísa se ve tan bella y tan elegante:

La originalidad era su fuerte. Un jueves me sorprendió a mí y a todos con el traje más lindo, más caprichoso y temerario que se podría imaginar... [...] se nos presentó vestida totalmente de encarnado, el cuerpo de terciopelo, la falda de raso, medias y zapatos también de color de sangre fresca, y para que nada faltara, mitones de púrpura. Sólo una belleza de primer orden, de esas que dominan todo lo que se ponen, habría podido salir triunfante de tal prueba, envolviéndose en ascuas de los pies a la cabeza. (254)

La frívola Eloísa no se apiada de su marido cuando él está agonizando. Ella recibe a sus invitados, imperturbable, dejando a Pepe Carrillo con un criado en su habitación. Se compone una expresión de aflicción, pero no descuida su atuendo: “Todos se abalanzaron a saludarla. Su cara revelaba contrariedad y tristeza, y el traje de color rosa-té, de sencillez arcadiana, le sentaba tan a maravilla que parecía una elegante pastora del pequeño Trianón, llorando ausencias de algún pastor de peluca” (286).

Pepe Carrillo se muere, Eloísa se queda viuda y va a visitar a su primo José María, porque él dice estar enfermo y no sale. Como es muy coqueta, escoge con esmero su atavío: “Por fin,

una mañana la viuda de Carrillo fue a verme. Era la primera vez que salía después de la desgracia. Venía vestida con todo el rigor del luto y de la moda, más hermosa que nunca” (339). Le pide ayuda a José María, porque ella no entiende de cuentas. José María descubre que a Eloísa no le queda mucho dinero, ya que ella había gastado mucho en su lujo y el marido en sus obras filantrópicas.

Eloísa le promete a su primo enmendar su conducta y dejar de comprar vestidos: “¡Oh! sí, es preciso... Estoy a tus órdenes... Me haré un vestido de hábito para todo el año...” (343). Pero es incapaz de cumplir. Los vestidos y las joyas son una tentación irresistible. Necesita verse bien hasta cuando está en su casa, por si aparece algún visitante. José María va a su casa y discuten. El recuerdo del atuendo de la mujer es imborrable: “Huyó la pícara. Oí el roce de su bata de seda, y nada más...” (367).

Eloísa llega a humillarse, pidiéndole a José María que se case con ella. No podemos dejar de mencionar que no lo hace solamente por seguir llevando el mismo tren de vida, sino también porque ama sinceramente a su primo. Pero ama mucho más el lujo y la elegancia. Él se niega a casarse con ella y Eloísa no necesita mucho tiempo para acabar de arruinarse. Entonces, se vende y sin remordimientos tiene varios amantes sucesivos, ricos y dispuestos a mantenerla.

Pasa un tiempo y Eloísa cae gravemente enferma. Sus dos hermanas, María Juana y Camila, la cuidan, muy afectuosas, ya que temen por su vida. A pesar de sus nobles sentimientos, cuando Eloísa se duerme, le piden a la criada que les muestre el ropero de su hermana enferma. Camila se prueba los zapatos y las botas de Eloísa: “Mirad, mirad –gritaba Camila, riendo y muy excitada–. Hay aquí quince pares de botinas nuevitas. Si parece que no se las ha puesto más que una vez...” (500). Acaba llevándose varios pares y un sombrero, porque “ella no lo usará más probablemente [...]. ¡Qué ridículo afán de renovar las modas cada día!” (502). A María Juana le encanta un vestido elegantísimo, con falda de encajes, de su hermana, pero no se atreve a llevárselo, sino se propone copiar el modelo. No tiene escrúpulos de conciencia, pero sabe que no encontrará justificación verosímil para su marido, hombre rico y orgulloso, que no le permite llevar prendas ajenas. Hay también un traje que las deslumbra: “¿Y este traje negro? –prosiguió Camila sacándolo–. Mira el sello de Worth... Es uno de los dos que recibió hace poco” (502).

La ropa es tan importante para estas mujeres, que nunca son capaces de contener la curiosidad y el deseo de registrar el armario de su hermana enferma. Se podría decir que la pasión por los vestidos las deshumaniza y las hace perder hasta la sensibilidad más íntima. No es cierto, es que la naturaleza humana tiene tales avatares. Cuidar a la enferma suponía horas y horas, había intervalos sin nada que hacer y se aburrían. Asimismo se sentían atraídas irresistiblemente por la guardarropa de su hermana coqueta.

2.4. Isidora Rufete

La protagonista de la novela *La desheredada* nace en una familia modesta, pero cuando se queda huérfana, un tío la asegura que es hija natural de una marquesa. Viaja decidida y muy ilusionada a Madrid, para cobrar su supuesta herencia y la capital le fascina:

Al punto empezó a ver escaparates, solicitada de tanto objeto bonito, rico, suntuoso. Esta era su delicia mayor cuando a la calle salía, y origen de vivísimos apetitos que conmovían su alma, dándole juntamente ardiente gozo y punzante martirio. Sin dejar de contemplar su faz en el vidrio para ver qué tal iba, devoraba con sus ojos las infinitas variedades y formas del lujo y de la moda. (Galdós, 2018: 172)

Cuando pasa el rey, ella no deja de mirar a su alrededor y de “ver con ojos de mujer, fijándose en detalles de vestidos, sombreros, adornos y trapos” (135). No deja de exclamar: “¡Qué variedad de sombreros! ¡Mira este, mira aquel, Miquis!... ¡Vaya un vestidito!” (172).

A pesar de su escasa educación, Isidora tiene un buen gusto innato y mucha intuición para la moda. Sabe vestir correctamente, acierta en cualquier circunstancia. Cuando va a ver a la dama noble, de quien cree ser nieta, se arregla de manera irreprochable: “Cuando se acercaba la hora, púsose la de Rufete su vestido de merino negro, tan decente que no se podía pedir más, muy bien cortado y hecho; pero sin perifollos ni afectados paramentos” (261). No es noble, los documentos que tiene en su poder no son suficientes para demostrar el origen ilustre que ella soñaba, pero siempre que sale llama la atención de los transeúntes:

Su traje realizaba el difícil prodigio, no a todas concedido, de unir la riqueza a la modestia, pues todo en ella era selecto, nada chillón, sobrecargado ni llamativo. Llevaba en su cara y en sus maneras la más clara ejecutoria que se pudiera imaginar, y por dondequiera que iba hacía sombra de blasones. (340-341)

Esta pasión por el lujo arruinará su vida, ya que la familia noble de la que pretende ser heredera la demanda por sus pretensiones absurdas y la heroína acaba en la cárcel. Rechaza un matrimonio decente con un hombre honrado y prefiere ser querida de un noble, que la abandona. Después, Isidora tendrá varios amantes y a veces, antes de encontrar al siguiente amante, vivirá en la miseria. En su vida llena de altibajos, tendrá que renunciar muchas veces a sus vestidos:

Isidora, para atender a las apremiantes necesidades de cada día, empezó a despojarse de su ropa. No era la primera vez que tenía que desnudarse para comer. Poco a poco los vestidos fueron pasando de la cómoda a la cocina, por conducto de las prenderas. Últimamente, en un triste y húmedo día de octubre, se comieron el sombrero de paja de Italia. ¡Era el último plato! (376)

Durante una temporada, Isidora se ve obligada a aceptar la hospitalidad de su prima, una costurera modesta, casada con un ortopedista. Pero en el mismo edificio vive Eponina, también costurera, pero francesa y muy apreciada por las damas nobles y elegantes. Eponina le pide muchas veces consejo a Isidora, porque sabe que tiene buen gusto y entiende de moda. De todo esto, “Isidora recibía mucho gusto, si bien este se desvanecía con el desconsuelo de ver tantas cosas ricas que no eran para ella. Luego, al volver a la ortopedia con el cerebro lleno de peregrinas visiones de trapos y faralaes, caía en profunda tristeza...” (399). Un día, Eponina le pide a Isidora que se pruebe tres vestidos de una condesa que tiene el mismo talle. Isidora lo hace encantada, se mira y siente una tristeza enorme por lucir aquellas maravillas sólo unos breves instantes:

Púsose el primero; estaba encantadora. Púsose el segundo. ¡Oh, arrebatada! El tercero..., ¡Cristo!, el tercero caía tan bien a su cuerpo y figura, que sólo la idea de tener que quitárselo le daba escalofríos. Contemplese en el gran espejo, embelesada de su hermosura... Allí, en el campo misterioso del cristal azogado, el raso, los encajes, los ojos, formaban un conjunto en que había algo de las inmensidades movibles del mar

alumbradas por el astro de la noche. Isidora encontraba mundos de poesía en aquella reproducción de sí misma. ¡Qué diría la sociedad si pudiera gozar de tal imagen! ¡Cómo la admirarían, y con qué entusiasmo habrían de celebrarla las lenguas de la fama! ¡Qué hombros, qué cuello, qué... todo! (401)

A pesar de todo, Isidora no es una mujer sin sentimientos, sino todo lo contrario. Ama sinceramente a Joaquín Pez, es él quien la abandona. Además, él también gasta su fortuna de manera disparatada y se arruina. Ella está dispuesta a ayudarlo a él hasta cuando no tiene nada. En *Torquemada en la hoguera*, Isidora aparece muy humanizada. Cuando ve al usurero por la calle, no duda en tirarle de la capa, para pedirle dinero. Es que ahora vive con un pintor enfermo de tuberculosis, que se está muriendo y los dos no tienen ni para comer. Esta es la apariencia de Isidora:

...una mujer que parecía la Magdalena por su cara dolorida y por su hermoso pelo, mal encubierto con pañuelo de cuadros rojos y azules. El palmito era de la mejor ley; pero muy ajado ya por fatigosas campañas. Bien se conocía en ella a la mujer que sabe vestirse, aunque iba en aquella ocasión hecha un pingo, casi indecente, con falda remendada, mantón de ala de mosca y unas botas... ¡Dios, qué botas, y cómo desfiguraban aquel pie tan bonito! (115)

Isidora cuida al pintor enfermo hasta el final, soportando junto a su amado las adversidades.

2.5. Rafaela Milagro

Aparece en *Montes de Oca*, octava novela de los *Episodios nacionales*, Tercera serie. La historia de este personaje nos permite hoy en día reflexionar sobre la condición de la mujer a finales del siglo XIX y Galdós aporta datos valiosos en este sentido.

Rafaela se casa enamorada, pero muy joven, y después se lleva mal con el marido. Como en aquel entonces las mujeres no podían valerse por sí mismas, Rafaela está condenada a “vivir como una monja en el hogar paterno” (Galdós, 2022: 1035), ya que está “ni casada, ni soltera, ni viuda” (1035).

Rafaela es mujer bella y, por si fuera poco, posee un “arte secreto [...] para vestirse y emperifollarse” (1037), de manera que “otra que mejor y con más gusto se arreglara los cuatro pingos que poseía, y los lazos, cintas y moños, no ha existido en Madrid” (1037). El autor revela el secreto de Rafaela a los buenos entendedores: “daba quince y raya a todos en lo hacendosa y hormiga para su atavío particular” (1037). Significa que Rafaela dedica muchas horas a su atuendo, piensa detenidamente en cómo combinar su ropa y escoge con minuciosidad cada detalle. Porque a Rafaela le encantan los vestidos. Cuando llegan a Madrid dos primas manchegas, Rafaela y su hermana las ayudan a vestirse, para dejar de parecer unas campesinas paletas. Rafaela les enseña lo que es la elegancia madrileña y crea modelos de vestidos para las recién llegadas. Traen a casa costureras entendidas, que llevan a cabo su labor bajo las estrictas indicaciones de Rafaela. Los vestidos son su gran pasión. Es que las primas son ricas y se permiten pagar todo aquello.

En cambio, Rafaela y María Luisa Milagro no tienen dinero. Las manchegas acaban contagiando a las hermanas Milagro, Galdós nos dice que “la transformación indumentaria de las manchegas fue para las Milagros como súbito envenenamiento: la elegancia de sus amigas

les inoculó el virus del lujo, y este prendió al instante con aterradora intensidad” (1062). Era inevitable:

Bien pronto invadieron la casa figurines y piezas de tela, mil arrumacos elegantes de seda y encaje, modelos de los abrigos llamados *twines* y *kasadamekas*, que se adornaban con pieles riquísimas, y Rafaela frecuentaba la famosa casa de Madame Petibon, depósito de todas las monerías parisienses de última novedad. (1062)

Para poder permitirse tantas maravillas, Rafaela cede a los requiebros de un amante, después a los piropos de otro. Se enamora de un noble que acaba traicionado por los suyos y ajusticiado en uno de los tenebrosos acontecimientos de las Guerras carlistas. Se queda viuda y empalma los amantes, hasta que logra casarse con un hombre bueno y endereza su vida.

2.6. María Egipcíaca

Es una joven bellísima, que se casa con León Roch en *La familia de León Roch*. María Egipcíaca hereda de su madre la pasión irrefrenable por los vestidos y los accesorios. León Roch está deslumbrado por la belleza de su mujer y no le niega nada. Así que la joven esposa cuenta con el dinero de su marido y lo aprovecha para ser una “dama piadosa a la moda” (Galdós, 2019: 129), porque María es muy creyente. Un día le confiesa a su marido: “Reconozco que he sido algo pródiga; pero con la economía de otro mes te indemnizaré... Sí, queridito, he gastado más de la cuenta. ¿A ver?... Los tres vestidos, diez y siete mil, el triduo, cuatro mil; la novena que me correspondió, diez mil... La tapicería nueva de mi alcoba...” (116).

Le gusta enormemente lucir vestidos elegantes y joyas de lujo, se vuelve muy coqueta. Se siente bella y admirada, y esto le hace feliz. Va mucho al teatro y compite con las damas más elegantes. Mientras tanto, el marido “vivía fascinado aún por la hermosura cada día más sorprendente de María Egipcíaca, hermosura que ella, sin dar tregua a la devoción, sabía realzar con el lujo, con la elegancia del vestir y el delicadísimo cuidado de su persona” (114).

León se había casado pensando que iba a educar a María y a hacerle cambiar, mientras que María deseaba a su vez convertir a su marido ateo. Son felices unos cuantos años, durante los cuales León quiere que María vaya menos a la iglesia, y María quiere que León se vuelva creyente, tire sus libros de ciencia y rece con ella. Ninguno cede y se apartan cada día más.

Hay entre ellos un enfrentamiento velado y permanente. El hermano gemelo de María es prácticamente un asceta. León Roch le había traído a su casa y, en su lecho de muerte, Luis Gonzaga le dice a María Egipcíaca, su hermana gemela:

Esas devociones que ahora se estilan y que permiten frecuentar los teatros y tertulias, vestirse con insultante lujo, pasear siempre en coche, fomentar la superchería y presunción, son verdaderas comedias de piedad. Reforma completamente tu vida: fuera mundo, fuera galas, fuera pompas, fuera lujoso vestir, fuera refinamientos de comodidades, fuera coches, fuera elegancia y anhelo de parecer bien. (168)

María obedece y se vuelve mucho más devota que al principio del matrimonio. Regala todos sus vestidos elegantes y renuncia completamente a la coquetería, para ponerse todos los días un vestido pardo de lana basta. El espejo lo cubre con tela negra, de manera que “parece un catafalco” (330), porque no quiere caer en la tentación de contemplarse. El título del tercer capítulo de la segunda parte, capítulo que relata el nuevo comportamiento de la heroína, es

María Egipciaca se viste de pardo y no se lava las manos. Cuando entra en la sala donde está su esposo, León se asusta al ver su aspecto, porque tiene la impresión de ver un fantasma:

Vestía la señora una bata de color más bien tirando a ratón que a liebre, y de exagerada sencillez y tosquedad. Estaba algo pálida, con amarillez más propia de desaliño que de mortificación; sus bonitos pies desaparecían dentro de grosero calzado de fieltro y su cuerpo carecía de contorno y gracia. Sus hermosos cabellos se ocultaban como avergonzados bajo los pliegues de una especie de escofeta de muy desgraciada forma.
(206)

Los dos cónyuges empiezan a polemizar todos los días. León Roch deja de amar a la mujer con aspecto de espectro, que le trata con desprecio. El matrimonio le parece una carga muy pesada y vuelve a encontrar a Pepa, su antigua novia. Las malas lenguas murmuran y María Egipciaca se entera de que su marido tiene a otra. Celosa, María se desespera y decide ir en busca de León. No le interesa recuperar a su marido, le dice claramente a su madre: “Yo no quiero reconciliación, sino castigo” (328). Quiere que su marido sufra. La señora de San Salomó le presta un vestido bonito y los complementos necesarios, porque María había regalado todo lo que tenía: “Pilar volvió trayendo su coche atestado de preciosidades indumentarias, vestidos riquísimos, manteletas, abrigos, y para que nada faltase, trajo también sombreros, botas de última moda y hasta medias de seda de alta novedad” (329).

María escoge un vestido negro, sencillo, pero elegantísimo. Su madre y su amiga quitan la tela negra que cubre el espejo y llevan a María delante de él. A la protagonista le remuerde la conciencia: “María, después de mirarse un rato, había bajado los ojos y parecía que oraba en silencio. Se había visto los marmóreos hombros, parte del blanco seno, y a la vista de aquellas joyas tembló de pavor, sintiendo alarmada otra vez su conciencia religiosa” (331). Pero no renuncia. A la mañana siguiente se pone el vestido, unos zapatos “de cuero bronceado, de tacón Luís XV y hebilla de acero; una verdadera joya” (339), el sombrero que “parecía haber salido de manos de las hadas” (340) y los guantes.

María Egipciaca redescubre la coquetería. León Roch, al verla, se queda pasmado. Pero su amor por ella se había apagado. Ahora León está enamorado de otra, no tan bella, pero una mujer que no es fría y le corresponde. María no consigue reconquistar a su marido.

3. Conclusiones

La ropa adquiere una importancia primordial para las heroínas de Galdós. La perciben como un signo de identidad, a través de la ropa manifiestan su pertenencia a cierta clase social. Esta pasión produce verdaderos estragos en algunas de sus heroínas, que llegan a cometer hechos reprobables para poder comprar vestidos.

En las novelas contemporáneas, hay tres protagonistas que sueñan con vestir a la manera de las aristócratas y desean poder comprar siempre las novedades que llegan de París. Escogen minuciosamente sus vestidos, su calzado, sus joyas y sus sombreros. Rosalía Pipaón de Bringas, Isidora Rufete y Eloísa Bueno de Guzmán, en tres novelas memorables, no dejan de ir a las tiendas de ropa y se entristecen cuando no pueden permitirse adquirir todas las bellísimas novedades.

Podríamos pensar que el ilustre escritor canario no estima demasiado a estas mujeres frívolas y tan preocupadas por los vestidos. Todas acaban arruinando su vida, puesto que se ven obligadas a venderse a varios hombres para poder permitirse el lujo que tanto ansían.

Pero Rafaela, en la Tercera serie de los *Episodios nacionales*, consigue rehacer su vida. Galdós la mira con más simpatía que a las demás, tal vez porque su primer matrimonio es muy infeliz y ella se merece otra oportunidad.

En la novela de tesis *La familia de León Roch*, María Egipcíaca quiere ser buena cristiana y renuncia a la coquetería. Por eso perderá el amor de su marido.

Podemos concluir que, en las obras de Galdós, las mujeres son numerosas y muy distintas. Como en la vida misma. Para muchas de ellas, los vestidos constituyen una tentación irresistible. A algunas les ayuda la coquetería y a otras les perjudica. A lo mejor el escritor nos quiere decir que en la vida no hay receta infalible para triunfar y para ser feliz, y que cada una tiene que buscar la suya propia.

BIBLIOGRAFÍA:

BLANCO, Alda; BLANCO AGUINAGA, Carlos (1994). *Introducción*. En Benito PÉREZ GALDÓS, *La de Bringas* (pp. 9-45). Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

GONZÁLEZ, Isabel; SEVILLA, Gabriel (2017). *Introducción*. En Benito PÉREZ GALDÓS, *Tristana* (pp. 9-106). Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús *et al.* (2005). *Historia de la literatura española* (vol. III). León: Everest.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1891). *Ángel Guerra*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7h1f5> [Consultado el 18 de febrero de 2025].

PÉREZ GALDÓS, Benito (1992). *Fortunata y Jacinta*. I, II. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1895). *Halma*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjw8b5> [Consultado el 18 de febrero de 2025].

PÉREZ GALDÓS, Benito (1994). *La de Bringas*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2018). *La desberedada*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2019). *La familia de León Roch*. Madrid: Alianza Editorial.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2019). *Las novelas de Torquemada*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2001). *Lo prohibido*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2022). *Montes de Oca*. En *Episodios nacionales*. Tercera serie. *Cristinos y carlistas* (pp. 997-1106). Barcelona: Ediciones Destino.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2017). *Tristana*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

ZAMBRANO, María (2020). *La España de Galdós*. Madrid: Alianza Editorial.

Le tramway de Claude Simon comme texte de la tentation

Claude Simon's *Le tramway* as a Text of Temptation

LAURENT BALAGUÉ

Docteur en philosophie, Université Paris-Est

Chercheur indépendant

laurentbal@live.fr

Mots-clés

tentation ; inter-
textualité ; désir ;
ironie ; transgres-
sion ; interdit.

Peu d'objets semblent moins susceptibles de tentation que ce tramway de Perpignan que nous décrit Claude Simon dans son ouvrage. Et pourtant, il est peut-être possible de lire *Le tramway* comme un texte de la tentation dans lequel toutes les aspirations au désir de ce début de XX^e siècle industriel semblent se concentrer de façon ironique. Tentation de l'objet d'une part. Mais tentation dans l'écriture même de Claude Simon qui nous renvoie à d'autres auteurs (Baudelaire, Proust par exemple), d'autres livres (*La recherche du temps perdu*, *Les voyages de Gulliver*, *Les fleurs du mal*) et d'autres textes comme en plus des textes littéraires, les textes publicitaires envahissant la ville, par exemple. L'objet de cette recherche sera de voir comment la tentation traverse le texte de Claude Simon ici présenté et en quoi le nouveau roman en tant que nouvelle forme est en mesure de procéder à une écriture de la tentation.

Keywords

temptation; inter-
textuality; desire;
irony; transgression;
prohibition.

Few objects seem less susceptible to temptation than the Perpignan tramway described by Claude Simon in his book. And yet, it is perhaps possible to read *Le tramway* as a text of temptation, in which all the aspirations and desires of the early 20th century industrial era seem to be ironically concentrated. Temptation of the object, on the one hand. But also, temptation in Claude Simon's way of writing to constantly refer to other authors (Baudelaire and Proust, for example), other books (*La recherche du temps perdu*, *Gulliver's Travels*, *Les fleurs du mal*) and other texts – in addition to the literary ones – such as the advertising texts invading the city. The aim of this research is to analyse the way temptation runs through Claude Simon's *Le tramway* and the way the new novel (*le nouveau roman*), as a new form, may be itself seen as a writing about temptation.

Qui analyse la notion de tentation est amené à interroger le désir. Et le désir en question doit être compris de manière particulière. Il doit être compris non comme une tendance à prendre et s'appropriier les choses, mais comme le fait d'être aspiré par un être séducteur et souvent mauvais. La tentation ainsi comprise semble liée à la question du mal. Ce thème se retrouve naturellement dans les écrits religieux avec la figure du Diable qui va tenter Eve ou Jésus-Christ. Mais on le retrouve également dans les textes de littérature dont la forme n'est pas directement religieuse. On peut penser, entre autres exemples, au recueil *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire où il y a une abondance de poèmes qui relèvent ouvertement de la tentation. On peut citer ici quelques vers célèbres de l'invitation au voyage :

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble ! (1980 : 39)

Les liens entre la poésie de Baudelaire et la tentation sont si profonds¹ qu'on peut d'ailleurs se demander si ce n'est pas la tentation qui est à l'origine et qui constitue la nature de cette écriture poétique.

Cette question, nous ne la poserons pas directement à l'œuvre de Baudelaire², mais à un écrivain qui cite le poète dans son dernier livre. Il s'agit ici de Claude Simon dont la dernière œuvre publiée de son vivant, en 2001, s'intitule *Le tramway*. Il nous a semblé que ce véhicule dont Claude Simon entreprend la description, au premier abord insipide, portait les marques de la tentation. Qui rentre dans le tramway en question est amené et est aspiré vers deux lieux de tentation (le cinéma et la plage). Mais nous voulons également dire par là que le texte lui-même, texte appartenant au genre littéraire particulier appelé « nouveau roman » porte en lui plusieurs tentations : d'une part celle de la description en apparence « objective » qui est néanmoins détruite par une écriture qui montre que cet objet très banal à l'époque de la modernité industrielle est traversé par toute sorte de désir. Et, à partir de là, ce n'est plus l'objet qui est en cause, mais la textualité elle-même qui devient objet de la tentation : tentation de détruire les formes « naturelles » de la narration avec un enchevêtrement d'histoires dont le lien n'est pas évident de prime abord (l'histoire du tramway de Perpignan, ville qui n'est d'ailleurs jamais nommée dans le texte, liée à celle d'un vieil homme dans une chambre d'hôpital qui est vraisemblablement le même que celui qui courait pour attraper le tramway soixante-dix ans plus tôt et qui est probablement Claude Simon lui-même, même si cela n'est jamais dit) et à une intertextualité où l'auteur convoque et discute diverses œuvres littéraires toutes reliées à la question de la tentation : *Les fleurs du mal*, la poésie de Mallarmé et la référence complètement ouverte à l'œuvre de Proust et aux tentations de Marcel pour Albertine.

¹ Au sens que Jean-Pierre Richard peut donner dans son essai *Poésie et profondeur* (1955) en tout état de cause.

² Œuvre qui est commentée de manière surabondante par des auteurs prestigieux, de Jean-Pierre Richard à Walter Benjamin, à Jean-Paul Sartre, à Georges Bataille, à Yves Bonnefoy, pour ne donner qu'une liste incomplète. A cela il faut également ajouter les poètes et les écrivains directement inspirés par lui, qu'il s'agisse de Rimbaud pour qui il était un « vrai dieu » selon la formule de la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1971, ou à Marcel Proust.

Nous poserons, de ce fait, la question de savoir en quoi le texte de Claude Simon intitulé *Le tramway* relève d'une écriture de la tentation à la fois au niveau de son objet, et dans ce qui la traverse notamment par ses références à la littérature en général.

Dans un premier temps, nous verrons comment l'objet du roman porte en lui-même une tentation, c'est-à-dire une forme d'aspiration pour un bien assez peu clair et sans doute seulement apparent. Ceci nous amènera à voir ensuite comment cet objet de tentation est porté par un texte lui-même aspiré par diverses tentations : celle du renvoi à d'autres textes, celle d'une écriture ouverte où beaucoup d'éléments habituels de la littérature restent dans l'indécision. Nous serons ainsi conduits, en un troisième temps, à montrer qu'avec ce texte, c'est également au lecteur de céder à la tentation : celle d'engager un pacte de lecture (qu'il s'agisse d'un pacte autobiographique ou d'un pacte romanesque si l'on peut admettre que cette notion a un sens dans le cadre du nouveau roman) où les décisions du lecteur vont contribuer ou non à comprendre de quoi il retourne dans ce texte.

I. La tentation de l'objet

Claude Simon grandit dans la ville de Perpignan dans les années 1920. Il y décrit un tramway. Tout cela paraît aller ainsi. Pourtant n'allons pas si vite en besogne et ne cédon pas à la tentation des significations entendues. Claude Simon n'indique à aucun moment de son texte que celui-ci possède une valeur autobiographique. Le narrateur n'est peut-être pas l'auteur du texte. Mieux encore, la ville de Perpignan, même si elle semble reconnaissable, n'est jamais clairement nommée. L'action du texte a bien lieu quelque part, mais ce quelque part n'est pas facile à situer. Mieux encore, l'objet du texte, si l'on en suit le titre, est un tramway et non la vie du narrateur. Et sauf à admettre, hypothèse plus ou moins absurde, que Claude Simon se soit identifié au tramway, on comprendrait mal qu'un texte intitulé *Le tramway* soit une autobiographie. Le texte débute d'ailleurs par une description en apparence neutre et objective de l'objet en question. Cette banalité de la description qui est quasiment celle d'un mode d'emploi pour un instrument quelconque renvoie peut-être à *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet qui débutait, lui-aussi, son roman par une description objective du monde (Robbe-Grillet, 1957 : 9).

Dans *Le tramway*, on peut lire :

Les graduations en bronze jaune et en relief dessinaient sur le cadran un arc de cercle vers lequel pointait un ergot solitaire de la manette que, pour démarrer ou prendre de la vitesse, le conducteur poussait à petits coups de sa paume ouverte, la ramenant à sa position initiale et coupant ainsi le courant lorsqu'on approchait d'un arrêt, s'affairant à tourner le volant de fonte situé sur la droite (semblable, en plus petit, à ces volants qui, dans les cuisines autrefois, actionnaient la pompe du puits) et dans un bruit de crémaillère serrait les freins. (Simon, 2001 : 11)

Une description en apparence objective donc, tout du moins au sens que Nietzsche développe au paragraphe 111 du texte *Aurore* quand il parle de l'objectivité comme « neutralité des sentiments » (1989 : 89). Or, cette neutralité des sentiments qui est donnée par une description d'acte complètement mécanique, qu'implique-t-elle sinon le refus de toute tentation ? La tentation, c'est aspiration à la transgression. Il s'agit de surmonter un interdit. Mais lorsqu'il s'agit de faire fonctionner une mécanique, la transgression, c'est ce qu'il est impossible d'obtenir. Pourtant, comme dans *La jalousie* de Robbe-Grillet, qui débute également

par une description objective – d’une maison cette fois-ci –, la mécanique, l’objectivité, la « neutralité des sentiments » va être complètement dépassée par l’écriture même du roman. La maison de Robbe-Grillet va se laisser submerger par la jalousie, c’est-à-dire un désir oppressé et oppressant. De la même manière, dans *Le tramway*, la description de la machine à la fois utile et ridicule va conduire à un dépassement net de l’objectivité par le désir. Ceci ne signifie certainement pas que Claude Simon ait proposé une autre écriture de *La jalousie* de Robbe-Grillet. Il a en revanche traité de manière différente un même problème : comment rendre compte par l’écriture d’un désir qui jaillit de la nature même des choses, alors que dans les choses décrites le désir semble absent ?

Car le tramway du Perpignan des années 1920, moyen de transport presque vétuste et ridicule au moment où est publié le texte (2001), regorge en réalité d’une mythologie qui appelle à la transgression des interdits. Il appelle à la faute et son être est un être tentateur. En témoigne dès la deuxième page du roman cette référence à l’interdit :

L’inscription : « Défense de parler au wattman » qui faisait en quelque sorte de lui un personnage, à la fois assez misérable, d’une caste inférieure, condamnée à une muette solitude, en même temps que nimbée d’une aura de pouvoir, comme ces rois ou ces potentats de tragédie auxquels il était interdit par un sévère protocole (et parfois sous peine de mort) d’adresser directement la parole. (12)

On voit comment l’objectivité apparente du tramway commence par le jeu des analogies à prendre une tournure mythologique. Le conducteur du tramway n’est plus un être à mépriser simplement. Il est chargé d’une aura et entouré d’interdits qui en font quasiment un personnage sacré. Par les analogies avec les époques du passé, Simon crée une atmosphère où le tramway va se charger de désir. L’interdit, qui comme tout interdit est un appel à sa transgression, fait qu’on ne rentre pas dans un véhicule quotidien, mais plutôt dans un lieu quasiment sacré. Le monde industriel dont le tramway est un exemple aujourd’hui quelque peu désuet si on le compare à nos TGV ou tramways contemporains, comporte toujours sa part de ritualisation. On a pu parler avec Max Weber d’une sorte de désenchantement du monde à l’ère industrielle qui va de pair avec une victoire autoproclamée de l’athéisme et l’affirmation que « Dieu est mort ». Cependant l’écriture de Claude Simon montre que la ritualisation se poursuit sans cesse et jusqu’au fond des véhicules industriels. Et si cela est le cas, c’est parce que ces objets portent en eux désirs et tentations.

Les premières tentations qu’appelle le tramway sont les lieux ostentatoires qu’il dessert et qui invitent les voyageurs à quitter la quotidienneté de leur monde pour aller dans le divertissement. Claude Simon voit cela par un acte réflexif où il voit bien que le tramway n’a finalement pour fonction première que de relier deux lieux de tentation : le cinéma et la plage. Ce sont deux lieux de plaisir populaire et d’attraction qui ont pour objet primaire la tentation, comme l’indique cet extrait d’une longue phrase du texte :

Le drapeau tricolore et toujours tendu à l’horizontale par l’un des vents dominants et qui flottait au-dessus de cette longue baraque couleur de goudron semblant lui-même, avec la frange déchiquetée de sa bande rouge, l’étendard irréal et clandestin d’une activité ou de plaisirs eux-mêmes irréels et clandestins, comme si la ligne de tramway n’avait été construite par la Compagnie que pour relier les deux pôles d’attraction populaires

qu'étaient, d'une part, le cinéma aux criardes affiches et, d'autre part, cette plage « mondaine ». (2001 : 43)

Ce court extrait montre la claire conscience qu'a le narrateur du caractère tentateur de ce véhicule qui a pour but apparent de relier deux lieux de plaisir. Tout ceci est néanmoins montré avec une certaine dérision et une certaine ironie. Claude Simon explique ainsi dans la même phrase, mais une page auparavant, que la plage était qualifiée de « mondaine » non en raison du caractère socialement élevé des gens qui s'y rendaient, mais parce qu'elle attirait « beaucoup de monde » (42). Le texte, qui est un texte de la mémoire de cette époque, joue sur le décalage entre une description minutieuse de l'objet et l'ensemble des désirs qu'adultes et enfants mettent dans le spectacle qui est sous leurs yeux. La question « qu'est-ce que voir ? » est centrale, comme dans tous les textes précédents de l'auteur. Ce que l'écrivain donne à voir, ce ne sont pas des qualités fixées une fois pour toutes, mais des corps et des objets tendus vers le monde. Cette tension est marquée par le jeu de la mémoire qui implique une différenciation entre un présent et un passé et par ce jeu de la différenciation une tension qui est, elle-même, problématique dans le jeu du désir.

Car le désir et la tentation sont probablement au cœur du texte (nous ne pouvons pas ici le qualifier de roman ou d'autobiographie et nous nous contentons du mot « texte littéraire », dans la mesure où le départ entre les deux genres est très compliqué à faire ici). Ce désir n'est peut-être pas tant celui de retrouver le temps perdu par l'écriture et la mémoire, que de rendre compte d'une présence au monde paradoxale où, selon les derniers mots du texte, « l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire » (141) restitue une forme de « magma » qui en fait l'étoffe.

Ce brouillard, cet élément où les choses à voir sont indistinctes, est ce qui a probablement amené Claude Simon à écrire pour rendre visible ces choses qu'on ne saurait voir simplement, mais également pour témoigner de cette ambiguïté qu'il refusait de comprendre dans un jeu dialectique, ce jeu étant trop théorique à ses yeux et trop pensé³. L'ambiguïté est la suivante : si l'écriture est une sorte de lumière qui permet de voir ce qui était indistinct, alors ne risque-t-elle pas de modifier complètement son objet en le rendant visible ? Comment rendre compte de cette indistinction sans trahir l'indistinct ?

Cette question touche très concrètement celle du désir indistinctement sexué (ou non sexué) pour une petite fille, pourtant plus âgée que lui, puisqu'elle avait treize ans quand il en avait plus de moitié moins, et qu'il relate ainsi :

Soit qu'elle ait été choisie pour le rôle précisément en raison de sa vivacité et de ses manières garçonnières, soit que celui-ci (le rôle) ait influé sur son comportement, elle avait pris sur notre petit groupe un ascendant que je subissais avec une ferveur et un émerveillement muets, mais non point passionnés dans lesquels, étant donné mon âge (je devais alors avoir dans les cinq ou six ans), n'entraînait naturellement aucune dimension sexuelle mais tellement violent que bien des années plus tard le souvenir de sa bruyante et salvatrice entrée sur scène jouait si vivement qu'il me semblait (me semble encore) entendre ce bruit du plancher à son atterrissage et que par la suite je plaquais cette image

³ Il mettait ainsi un point d'honneur à dire qu'il n'était pas théoricien. On peut le voir dans sa correspondance avec Robbe-Grillet ou avec Maurice Merleau-Ponty à qui il dira que la philosophie est pour lui une sorte de terre étrangère qui ne l'intéresse pas et qu'il ne comprend pas.

sur celle du saut à pied joint d'Andrée, la jeune compagne d'Albertine, par-dessus le « pauvre vieux » sur la promenade de Balbec. (52-53)

Cette phrase est naturellement riche pour comprendre le problème de la tentation dans *Le tramway*. D'un côté, il y a la tentation impossible : on ne peut comprendre cet épisode de manière sexuelle puisqu'à l'évidence un enfant de six ans n'a pas ce genre de désir. Mais cela reste vraisemblablement ironique. Non pas naturellement parce qu'un enfant de six ans pourrait avoir des désirs sexuels, mais parce que l'enfant en question a grandi et que, par conséquent, il a pu avoir ce type de désir par la suite. On peut d'ailleurs remarquer le caractère clinique et objectif du passage : « n'entraîne naturellement aucune dimension sexuelle ». Cette façon complètement directe d'aborder le problème est contrebalancée par la référence littéraire de la fin de la phrase, où la question est abordée de manière indirecte. Ceci montre que le problème de la tentation ne peut jamais apparaître directement dans le langage. Ce langage direct, c'est celui de « la prose du monde », celui de la langue usée dont nous parle Maurice Merleau-Ponty (1969 : 9). La tentation vient, au contraire, de ce langage indirect qui ne peut jamais qu'avancer masqué. C'est celui de la littérature. Ce n'est pas un hasard si Maurice Merleau-Ponty avait renouvelé la question posée par son meilleur ami et ennemi, Jean-Paul Sartre : qu'est-ce que la littérature ?, en s'appuyant sur la lecture des textes de Claude Simon (Merleau-Ponty, 1996 : 217). La notion de « déformation cohérente » que Merleau-Ponty empruntait à André Malraux (Merleau-Ponty, 1969 : 85) fut associée à celle d'une essence de la littérature. La littérature serait ce déplacement du langage qui viserait à lui faire obtenir une nouvelle forme. Toute littérature se construit avec et contre une autre forme de littérature. « Avec » parce qu'on parle toujours un même langage et que les auteurs se comprennent les uns les autres. Et « contre », naturellement, parce que toute parole neuve est transgression des paroles passées.

Assez curieusement, c'est ce qui va se passer dans *Le tramway*, où Claude Simon, dans un jeu d'intertextualité très complexe, va ouvertement construire son texte dans la continuité et dans sa différence avec certains grands auteurs du passé.

II. Tentation et intertextualité

La narration du *tramway* reste une narration extrêmement compliquée, au sens que Gilles Deleuze donne à ce terme dans *Proust et les signes* (1998). Il s'agit de fait toujours de créer des plis, des entrelacs où les histoires se chevauchent et peuvent perdre les lecteurs. *Le tramway* entrelace au moins deux histoires : celle de la vie du jeune enfant qui court après le tramway et qui voit sa mère mourir, ce qui le conduit à aller à Paris poursuivre ses études pour revenir, de temps en temps, à Perpignan et celle de la vie d'un vieil homme à l'hôpital, qui a des problèmes respiratoires et qui essaie de changer de chambre. Cette seconde histoire comporte également quelques péripéties, même si elle est moins développée que la première. Le lecteur passe d'une histoire à l'autre sans qu'aucun lien préparatoire ne lui explique qu'on ne parle plus du même sujet et rien ne vient lui expliquer le mystère de l'entrelacement des deux histoires. Il peut imaginer, probablement avec raison, que le vieil homme et l'enfant ne font qu'un. Cependant il ne s'agit ici plus d'une tentative d'éclaircir un texte volontairement énigmatique que d'un mouvement de lecture qui amène des certitudes.

On sait que, dans ses romans précédents, Claude Simon avait toujours fait jouer le thème de la tentative comme un moteur de son écriture. Il pouvait ainsi publier son roman *Le vent* en 1957 en le sous-titrant : *tentative de restitution d'un retable baroque*. La tentative n'est certes pas une

tentation au sens complet du terme puisque, dans la tentative, l'initiative du choix semble laissée à celui qui le fait tandis que, dans la tentation, la part de passivité de celui qui reçoit le choix est beaucoup plus grande. Ceci amène néanmoins toujours à demander quelle est la nature des textes présentés par Claude Simon si on les considère comme des tentatives. On ne saurait par leur forme les comparer aux *Essais* de Montaigne ou à leurs avatars dans la notion de *Versuch* nietzschéen. Nietzsche avait, d'ailleurs, en bon lecteur de Schopenhauer, une claire conscience du voisinage des notions de *Versuch* (« essai », « tentative ») et de *Versuchung* (« tentation ») (Schopenhauer, 2003 : 810) et il céda probablement à la tentation de l'ouvrage complètement nouveau avec son *Ainsi parlait Zarathoustra*, qui reste un ouvrage à la forme inédite qu'on ne peut pas sérieusement réduire à une simple tentative de réécriture des évangiles, même si c'est également à cette tentation que ce texte cède.

On peut faire remarquer que bien que Claude Simon n'évoque jamais Nietzsche dans ses œuvres et qu'il ne semble pas faire de cet auteur un de ses auteurs de chevet, au contraire de Proust ou de Dostoïevski, il y a des liens forts entre les deux hommes : la compréhension du temps comme éternel retour et comme un cycle en est un.

Maurice Merleau-Ponty, lecteur de Claude Simon en 1960 au Collège de France, disait ainsi en commentant les quelques romans qu'il avait lus : « La généralité du temps, le concept du temps (qui n'est pas seulement irréversibilité, mais aussi éternel retour : il n'est autre que parce qu'il est le même) qui est vécue jusque dans le présent tiennent à cet emboîtement du „présent en cours” » (1996 : 209).

On voit ici que la structure du temps qui était à l'œuvre dans les premiers romans de Claude Simon est encore celle qui est à l'œuvre dans *Le tramway*. Les remarques de Maurice Merleau-Ponty, qui est mort en 1961, pouvaient prophétiser l'œuvre ultérieure de Claude Simon : en particulier *Les géorgiques* où la notion d'éternel retour est partout présente. Mais cette notion d'éternel retour est également présente dans *Le tramway*, même si les allées et venues du tramway ne paraissent être que des symboles bien ironiques de ce grand mouvement cosmique qu'est l'éternel retour de l'identique. Il est sans doute possible de céder à cette tentation de l'ironie et Claude Simon ne s'en prive probablement pas.

Le fait est que Claude Simon est un auteur qui a toujours récusé la dimension intellectuelle de ses romans. Et apparemment, il se distingue par exemple de Marcel Proust en ne livrant pas une théorie romanesque à l'intérieur de ses romans. Il ne s'agirait pas, à ce qu'il semble, de restituer le jeu brut et à la fois travaillé de la mémoire. Pourtant on s'aperçoit dans ses œuvres que la tentation de théoriser est grandement présente. *Le tramway* semble renouveler ici un questionnement déjà formulé dans le roman *Le vent* publié quarante ans plus tôt.

Il y écrivait dans les premières pages :

car ou tout n'est que hasard et alors les mille et une versions, les mille et un visages d'une histoire sont aussi ou plutôt sont, constituent cette histoire, puisque telle elle est, fut, reste dans la conscience de ceux qui la vécurent, la souffrirent, l'endurèrent, s'en amusèrent, ou bien la réalité est douée d'une vie propre, superbe, indépendante de nos perceptions et par conséquent de notre connaissance et surtout de notre appétit de logique – et alors essayer de la trouver, de la découvrir, de la débusquer, peut-être est-ce aussi vain, aussi décevant que ces jeux d'enfants, ces poupées gigognes d'Europe Centrale emboîtées les unes dans les autres, chacune contenant, révélant une plus petite, jusqu'à quelque chose d'infime, de minuscule, insignifiant : rien du tout ; et maintenant, maintenant que tout est fini, tenter de rapporter, de reconstituer ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on

essayait de recoller les débris dispersés, incomplets, d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent, dérisoire, idiot, où peut-être seul notre esprit, ou plutôt notre orgueil, nous enjoint sous peine de folie et en dépit de toute évidence de trouver à tout prix une suite logique de causes et d'effets là où tout ce que la raison parvient à voir, c'est cette errance, nous-mêmes ballottés de droite et de gauche, comme un bouchon à la dérive, sans direction, sans vue, essayant seulement de surnager et souffrant, et mourant pour finir, et c'est tout... (1975 : 10).

Deux conceptions de la narration sont présentes dans ce passage: ou bien on considère que l'histoire n'est que le trait subjectif du narrateur et dans ce cas, Claude Simon considère qu'il s'agit de hasard. Ou bien alors on est dans un jeu avec une réalité indépendante, mais qui est curieusement brisée et qu'on aurait la tentation de reconstituer. Ce jeu de la poupée gigogne, poupée qui répète la même forme des figures identiques qui s'emboîtent les unes dans les autres est curieusement très présent dans *Le tramway*. Dans ce roman, c'est à nouveau la même histoire qui se répète sous deux formes et formats différents – le jeune enfant dans son rapport au tramway et la vieille personne dans son hôpital – deux mêmes manières de gérer l'espace dans des lieux clos, deux mêmes manières de gérer les désirs.

Tout dans le roman peut renvoyer à une forme de tentation : d'abord le tramway offrait à la vue des publicités qui tendaient vers une forme d'obscénité. Claude Simon se plaît à évoquer ces images de ces femmes qui étaient « pourvues de crémeuses poitrines saillant hors de corsets si étroitement serrés à la taille qu'ils faisaient penser à quelques cornes d'abondance débordantes de fruits (ou à d'étranges cornets à glaces) vantant l'efficacité mammaire de produits concurrents comme les pilules orientales ou la crème Kala-Busta » (2001 : 75-76).

Ces passages montrent comment une sorte d'érotisme émane de cette ville où sont exprimés des désirs tentateurs au travers de la publicité. Claude Simon est tantôt neutre parce qu'il reste descriptif à ce sujet, tantôt démystificateur et donc accusateur lorsque, par moments, il fait surgir des jugements de valeur dans son propos, comme dans le passage suivant :

Publicités en quelque sorte sauvages, échappant à tout règlement (ou tolérées moyennant dessous de table – les fabricants de cet autre apéritif, acheteurs dans le pays d'énorme quantité de vin constituant une véritable puissance locale, quasi féodale), à la fois d'une agressivité et d'une amusante naïveté (comme ces visages d'astres souriants ou pleurards), s'étalant – aussi bien que d'autres – tant sur les murs de l'hôtel de ville aux façades Renaissance que sur les murs de côté des immeubles et donnant au centre-ville un air non pas pimpant, mais comiquement bariolé. (87)

On voit ici le texte de la ville de Perpignan écrit sous une forme publicitaire et qui prend une forme mythologique en se rapportant moins à l'ancienne Rome ou à l'ancienne Troie, deux villes chargées d'un imaginaire prestigieux, qu'à la ville de la vache multicolore du Zarathoustra de Nietzsche.

Le texte de la tentation est ici un texte publicitaire. Et il y a une intertextualité entre, d'un côté, l'aspect « littéraire » du texte de Simon et l'aspect ouvertement violent du texte publicitaire où les choses tendent à la sauvagerie.

On peut aussi souligner que dans ces discussions il y a une sorte d'entrelacement du texte publicitaire qui s'inscrit au cœur de la ville et du texte de Claude Simon lui-même. Mais la publicité n'est certainement pas le seul texte tentateur auquel le texte *Le tramway* vient se

heurter. L'auteur dialogue ainsi avec d'autres œuvres littéraires. Parmi elles, on peut peut-être trouver le poème *Brise marine* de Mallarmé, même si cela peut paraître une interprétation abusive. Cependant, l'auteur emploie le terme, en affirmant : « l'air changeant : un peu épais, comme opaque après la transparente pureté de la brise marine dont il prenait la place » (Simon, 2001 : 57).

Ce passage peut sembler, d'une certaine manière, créer une analogie entre le mouvement de l'air remplaçant la pureté de la brise marine et l'écriture de la brise marine, et celui de l'écriture simonienne remplaçant celle de Mallarmé. Cette analyse reste cependant hasardeuse. La référence à *L'invitation au voyage* de Baudelaire, autre poème de la tentation, est en revanche beaucoup plus explicite. Il ne subsiste toutefois du poème qu'une sorte de musicalité qui s'efface devant un retour à la réalité. Le narrateur parle ainsi de « cette Invitation au voyage Mon enfant ma sœur les soleils mouillés et les ciels brouillés et cetera après quoi on disait Maintenant les enfants c'est l'heure (ou il est tard) » (Simon, 2001 : 70). Cette citation volontairement approximative d'un des poèmes célèbres de la littérature française montre un certain détachement pour cette littérature de la tentation. Au fond « le et cetera » montre que tout cela, on le connaît bien et que finalement il faut s'en détacher. La tentation, ce n'est pas simplement celle de l'obscénité, de la transgression impudique au travers de la littérature, mais aussi celle de se détacher d'auteurs du passé pour qui Claude Simon a de l'estime, mais qu'il s'agit en fin de compte de laisser de côté pour les remplacer.

C'est ce qui est apparu explicitement quelques pages auparavant, où Claude Simon discute l'œuvre de Proust dans un passage du livre qu'on pourrait retrouver non pas seulement dans un roman ou dans une autobiographie ou une autofiction, mais également dans un texte d'histoire de la littérature ou de critique littéraire. Le fait est que Claude Simon, qui a toujours traité avec une forme de dédain la théorie littéraire ou la philosophie, livre ici un passage qui traite directement de ces problèmes et où il explique sa volonté de s'éloigner de cette littérature-là :

On s'explique mal pourquoi, torturé par la jalousie, le narrateur (qui comme Proust le laisse entendre pourrait s'appeler Marcel) confie pour les après-midi la garde d'Albertine à cette Andrée dont (après l'observation de Cottard sur les deux jeunes filles dansant au Petit Casino) il soupçonne qu'elle a entretenu avec sa maîtresse une amitié particulière ou plutôt gomorrhéenne : mot, pour éviter celui de lesbienne, forgé (ou encore pour faire poétiquement pendant à celui de sodomite) d'une façon assez malheureuse, évoquant phonétiquement logorrhée ou encore gonocoque. (Simon, 2001 : 58)

On voit au travers de ce passage combien le statut du texte *Le tramway* est problématique. Si son objet peut paraître simple (ce tramway plus ou moins ridicule qui donne son titre au livre), il nous a également semblé que la question de la tentation y était quasiment omniprésente à la fois comme objet plus profond du livre et comme mise en question du genre littéraire du texte en question. Et ce fait, comme nous allons essayer de la montrer maintenant, va faire varier le lieu de la tentation du livre vers son lecteur. Si toute lecture n'est possible que par l'établissement d'un pacte de lecture entre le texte donné et son lecteur, on peut se demander comment le lecteur va être tenté de lire ce texte, qui paraît pouvoir être lu de différentes manières : soit celle de l'essai comme tentative, soit comme roman, soit comme autobiographie ou encore, selon l'appellation générique, mais tout aussi problématique de « nouveau roman ».

III. Pacte de lecture et tentation : le choix à faire par le lecteur

Nous nous trouvons ainsi pris dans une sorte de triptyque : un auteur aux intentions plus ou moins avouées, un texte et un lecteur. Cet auteur reste important dans la mesure où le texte peut être lu comme une sorte d'autobiographie, genre littéraire où l'on suppose que l'histoire racontée correspond avec la vie de l'auteur. Mais naturellement, cela ne peut être accepté qu'à partir du moment où le lecteur accepte les règles de cette lecture. Autrement dit, le texte est assujéti au bon vouloir du lecteur qui, par sa lecture, peut être tenté de lire le texte de telle ou telle manière : soit comme fiction, entendons par là un monde possible où les personnages n'auront jamais existé réellement, soit comme autobiographie. Quand Claude Simon dit que le narrateur de la *Recherche du temps perdu* « pourrait s'appeler Marcel », il montre l'extrême ambiguïté d'un texte qui joue sur les deux registres : celui de la fiction où il n'y a pas d'exigence que les faits aient bien eu lieu dans la réalité et celui de l'autobiographie où l'exigence de vérité des faits est proclamée sous couvert, à condition que la mémoire n'ait pas été trompeuse. À cela peut s'ajouter le genre de l'essai. On dira qu'il ne paraît guère possible de lire ce texte comme un essai à l'exception de rares passages. Cependant Simon prend le lecteur à parti lorsqu'il renvoie à Proust et aux défauts supposés de ce dernier :

A noter du reste que les problèmes de vraisemblance n'embarrassent pas Marcel Proust qui, au besoin, recourt sans vergogne aux procédés les plus éculés (comme les hasards, les coïncidences, le fortuit) : ainsi par exemple, lorsqu'il assiste « involontairement » à la fameuse première rencontre de Jupien et de Charlus, ou encore lorsque « fatigué » il entre – encore « par hasard » et « pour se reposer un peu » – dans le bordel pour hommes tenus par Jupien et surprend les innocents propos qu'échangent entre eux les faux apaches fouetteurs. (Simon, 2001 : 58-59)

On voit ici une analyse qui pourrait être celle d'un essai qui se déroule sur une ou deux pages. Mais on pourrait également voir ces deux pages comme une théorie que le reste du texte aurait pour vocation d'illustrer. Car il ne fait pas vraiment de doute que Claude Simon a cédé à la tentation de régler ses comptes avec Marcel Proust. Il est indéniable qu'il a adoré Proust de la même manière qu'il a adoré Conrad, Jonathan Swift ou Dostoïevski. Cependant il estime devoir régler ici un certain nombre de quiproquos. Oui, il y a des similitudes entre l'écriture de Proust et celle de Claude Simon. L'un et l'autre ont tendance à chercher le temps perdu. L'un et l'autre ont tendance à établir des contours très flous entre fiction et autobiographie au point d'ailleurs que le philosophe Paul Ricoeur, par exemple, a pu parler à ce sujet de « fiction autobiographique » (Ricoeur, 1984 : 261). Cependant il est des points que Simon récuse chez Proust : d'abord le temps perdu ne se retrouve pas avec les essences créées par le jeu de la métaphore. Il y a une volonté de démystifier cet abandon à la littérature qui est au contraire revendiqué par Proust, qui déclarait, comme on le sait : « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (Proust, 1989 : 202). Claude Simon ne cède pas à cette tentation d'une justification esthétique de l'existence. Il oppose, au contraire, une certaine tendance à démystifier les fausses beautés, comme il le fait à la fin de l'ouvrage :

« Si belle au milieu de toutes ces fleurs ! »...

Non. Terrifiante sans doute, avec son nez en lame de couteau, sa peau cartonneuse et grise collée aux os de la face par la souffrance. Mais on avait refermé le cercueil avant

mon arrivée. Restait le parfum lourd et entêtant des fleurs et la fade odeur de la cire fondue qui glissait lentement le long des cierges. (Simon, 2001 : 139)

La littérature offre, en fin de compte, un spectacle mortuaire qui se défie bien de toutes les idéalizations. L'auteur partagerait bien avec Proust l'idée que la littérature se rattache à la vie et à la « vraie vie ». Et ceci renvoie certainement à l'acte de lecture décrit par Marcel Proust à la fin du *Temps retrouvé*, quand il dit :

Car ils ne seraient pas, comme je l'ai déjà montré, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray, mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. (1989 : 338)

Car, comme le pense Proust, c'est bien au lecteur de faire le texte et de prendre les décisions qui rendront la lecture compréhensible et la vie finalement plus vivante. Cependant, rappelons-le encore, Simon se démarque de la tentation proustienne. Si le lecteur doit décider du texte, de la manière de le lire (roman, autobiographie, essai, autofiction ou quelque chose d'autre encore...), il doit se garder de la tentation d'avoir cru, par un jeu de mémoire « involontaire », saisir les essences. Cette tentation est ici démystifiée.

BIBLIOGRAPHIE :

- BAUDELAIRE, Charles (1980). *Œuvres complètes*. Paris : Robert Laffont.
- DELEUZE, Gilles (1998). *Proust et les signes*. Paris : Presses Universitaires de France.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1969). *La prose du monde*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1996). *Notes de cours 1958-1961*. Paris : Gallimard.
- NIETZSCHE, Friedrich (1989). *Aurore*. Paris : Gallimard.
- PROUST, Marcel (1989). *Le Temps retrouvé*. Paris : Gallimard.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1957). *La jalousie*. Paris : Éditions de Minuit.
- RICHARD, Jean-Pierre (1955). *Poésie et profondeur*. Paris : Seuil.
- RICOEUR, Paul (1984). *Temps et Récit*. Tome 2, *La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2003). *Le monde comme volonté et représentation*. Paris : Presses Universitaires de France.
- SIMON, Claude (1975). *Le vent*. Paris : Éditions de Minuit.
- SIMON, Claude (2001). *Le Tramway*. Paris : Éditions de Minuit.

La tentation comme labyrinthe existentiel dans *Dans le jardin de l'ogre* de Leïla Slimani

Temptation as an Existential Labyrinth in Leïla Slimani's *Dans le jardin de l'ogre*

ELMAOULOUE ELMEHDI

Université Chouaib Doukkali d'El Jadida – Maroc

Ecole Nationale des Sciences Appliquées

Laboratoire d'Etudes et de Recherches sur l'Interculturel (LERIC)

maouloue.mehdi@gmail.com

Mots-clés

désir féminin ;
modernité littéraire ;
pouvoir ; tentation ;
transgression.

Cet article propose une analyse de la tentation comme structure symbolique dans *Dans le jardin de l'ogre* de Leïla Slimani. À travers une approche interdisciplinaire croisant philosophie, littérature et psychanalyse, ce texte démontre que la transgression, loin d'être un acte libérateur, fonctionne comme un leurre enfermant l'héroïne dans un cycle d'aliénation. En mobilisant les théories de Georges Bataille, Jean Baudrillard et René Girard, l'étude met en évidence la manière dont le désir féminin est construit par et pour le regard masculin, révélant ainsi une illusion de pouvoir. L'analyse s'appuie également sur les travaux de Simone de Beauvoir et Michel Foucault pour interroger les normes genrées et les mécanismes de contrôle social qui façonnent l'identité d'Adèle. Enfin, une lecture comparative avec d'autres textes célèbres met en lumière la spécificité de la modernité désenchantée du roman de Slimani, où l'addiction au désir se substitue à la révolte et où la tentation s'apparente à une impasse existentielle.

Keywords

female desire; literary modernity;
power; temptation;
transgression.

This article examines temptation as a symbolic structure in Leïla Slimani's *Dans le jardin de l'ogre*. Through an interdisciplinary approach that intertwines philosophy, literature, and psychoanalysis, this study demonstrates that transgression, far from being an act of liberation, operates as a deceptive construct that traps the protagonist in a cycle of alienation. Drawing on the theories of Georges Bataille, Jean Baudrillard, and René Girard, the analysis highlights how female desire is shaped by and for the male gaze, ultimately revealing an illusion of power. Additionally, the study engages with the works of Simone de Beauvoir and Michel Foucault to interrogate gender norms and the social control mechanisms that shape Adèle's identity. Finally, a comparative reading with other major literary works underscores the novel's disenchanted modernity, where addiction to desire replaces rebellion, and temptation emerges as an existential deadlock.

Introduction

Publié en 2014, *Dans le jardin de l'ogre* de Leïla Slimani s'impose comme un récit audacieux et sans concession, dépeignant l'addiction sexuelle d'Adèle, une femme en proie à une quête éperdue de sens. À travers une écriture clinique et dépouillée, Slimani parcourt les zones troubles du désir féminin, s'inscrivant dans une tradition littéraire qui, de Gustave Flaubert à Léon Tolstoï, interroge la transgression comme miroir des tensions sociales et existentielles. Comme Emma Bovary ou Anna Karénine, Adèle incarne une figure de la révolte contre les normes genrées et les rôles assignés, épouse, mère, professionnelle.

Toutefois, Slimani actualise ce motif en substituant à la fatalité romantique une désillusion moderne, où l'érotisme se mue en mécanisme autodestructeur, dépourvu de transcendance. Ce roman, primé et controversé, invite ainsi à une relecture critique des archétypes de la tentation, oscillant entre pulsion vitale et symptôme d'une aliénation profonde.

Si la tentation apparaît, de prime abord, comme le moteur narratif des errances d'Adèle, elle dépasse largement le cadre d'un simple motif érotique. Comment, chez l'autrice, ce concept devient-il une structure symbolique révélatrice d'une crise identitaire ? En d'autres termes, en quoi la répétition des actes transgressifs d'Adèle, qu'il s'agisse de ses liaisons adultérines, de ses manipulations ou de ses auto-sabotages, traduit-elle une quête de soi vouée à l'échec, prisonnière des déterminismes sociaux et des illusions du désir ?

Par ces motifs, cette contribution défend l'idée que la tentation, dans *Dans le jardin de l'ogre*, fonctionne comme un leurre structurel. Elle se donne à voir comme une échappatoire, à l'ennui, aux contraintes genrées, au vide existentiel, mais ne fait qu'enraciner Adèle dans un cycle de dépossession. Loin d'être un acte libérateur, chaque transgression révèle une aliénation tripartite : sexospécifique, sociale et existentielle. Adèle reproduit les schémas patriarcaux en instrumentalisant son corps pour exister dans le regard masculin, tandis que ses actes sont régis par des rapports de pouvoir, hiérarchie professionnelle, amitiés trahies, qui la réduisent à un objet de consommation. Enfin, son addiction au désir masque une impossibilité à habiter le monde autrement que dans la fracture entre apparence et réalité.

Afin de démontrer cette thèse, l'analyse adoptera une approche interdisciplinaire combinant des perspectives philosophiques, littéraires et psychanalytiques, appuyée sur une analyse textuelle rigoureuse. Les travaux de Beauvoir (1949) permettront d'examiner l'aliénation genrée et la construction de la féminité comme altérité, tandis que les réflexions de Bataille (1957) et Baudrillard (1979) éclaireront la transgression en tant que simulacre et processus de dissolution du sujet. Par ailleurs, les cadres littéraires et psychanalytiques seront mobilisés à travers les théories de Girard (1961) et Kristeva (1983) afin d'explorer les dynamiques mimétiques du désir et la mélancolie passionnelle. Enfin, l'examen des procédés stylistiques, ironie, images animalières, ellipses et des scènes clés du roman, permettra d'ancrer l'analyse dans une lecture précise du texte.

Après cette introduction, l'article déploiera quatre axes principaux. Le premier interrogera la tentation comme transgression, faisant un va-et-vient entre désir et dégoût, en s'appuyant sur les théories de Georges Bataille et les parallèles avec Flaubert. Le second analysera la tentation comme stratégie de pouvoir, à travers les jeux de masques et de domination, en mobilisant les concepts de Baudrillard et Girard. Le troisième axe explorera la tentation comme symptôme d'une aliénation genrée, en dialoguant avec les travaux de Beauvoir et Foucault. Enfin, le quatrième axe examinera la tentation comme cycle autodestructeur, en la comparant au mythe de Sisyphe et en soulignant les intertextualités avec des œuvres comme *Anna Karénine*.

En rapprochant le texte de Slimani à ces références, cette étude vise à montrer que *Dans le jardin de l'ogre* ne se contente pas de décrire une addiction sexuelle, mais déconstruit les mythes liés au désir féminin. À l'ère de la libération des mœurs, l'autrice rappelle que la tentation reste un piège lorsque le sujet, surtout féminin, n'a d'autre langage que le corps pour dire sa révolte. En cela, le roman correspond à une réflexion plus large sur les limites des faits féminins dans une société où les structures patriarcales persistent, sournoises et intériorisées.

1. La tentation comme transgression : entre désir et dégoût

1.1. L'érotisme et la dissolution du moi

L'œuvre intitulée *L'érotisme* (1957) de Georges Bataille, définit la transgression comme un acte sacré, une rupture des interdits visant à abolir les frontières du moi pour atteindre une continuité existentielle. Cette dialectique du tabou et de sa violation éclaire avec acuité la scène d'auto-stimulation d'Adèle dans l'escalier, où la tentation se mue en rituel autodestructeur. L'extrait, d'une crudité calculée, dépeint un corps réduit à sa matérialité la plus brute :

Elle remonte lentement, pousse sa culotte sur le côté et pose sa main. Ferment. Elle peut sentir ses lèvres se gonfler, le sang qui afflue sous la pulpe de ses doigts. Elle serre son sexe dans son poing, referme violemment la main. Elle se griffe de l'anus jusqu'au clitoris. Elle tourne son visage contre le mur, replie les jambes et mouille ses doigts. Une fois, un homme a craché sur son sexe. Elle a aimé ça. L'index et le majeur. Il ne s'agit que de ça. Un mouvement vif, chaud, comme une danse. Une caresse régulière, toute naturelle et infiniment avilissante. Elle n'y arrive pas. Elle s'arrête puis reprend. Elle remue la tête comme un cheval. (Slimani, 2014 : 147)

Il convient de préciser que la violence auto-infligée « serre », « griffe », « violemment » traduit une tentative désespérée de transcender la condition humaine par l'excès, conformément à la pensée bataillienne qui associe érotisme et anéantissement. Toutefois, Slimani subvertit cette transcendence promise : l'animalisation « comme un cheval » et la mécanisation du geste « un mouvement vif, chaud, comme une danse » réduisent l'acte à une pulsion déshumanisante. Loin de dissoudre le moi, cette transgression l'enferme dans une circularité vide, où le désir se confond avec l'automutilation.

A cet égard, Bataille postule que l'érotisme, en brisant l'individualité, ouvre à une communion avec l'informe. Or, chez Adèle, cette dissolution n'aboutit qu'à une fragmentation accrue. La référence au cheval, animal soumis à l'instinct, souligne une régression vers un état préconscient, où le sujet se dérobe à lui-même. L'escalier sombre, espace liminal « entre le premier et le deuxième étage » (146), devient une métaphore de ce non-lieu existentiel. Adèle n'accède ni à la libération ni à la mort, mais à une béance où le désir se consume sans résoudre l'angoisse ontologique :

Adèle est assise dans le noir, dans un immeuble rue du Cardinal-Lemoine. Elle s'est installée sur une marche entre le premier et le deuxième étage. Elle n'a rencontré personne. Elle attend. Il ne devrait pas tarder. Elle a peur. Quelqu'un d'autre pourrait entrer, quelqu'un qu'elle ne connaît pas et qui lui voudrait du mal. Elle s'oblige à ne pas regarder sa montre. Elle ne sort pas son portable de sa poche. Rien ne passe jamais assez vite de toute façon. Elle se laisse tomber en arrière, place son sac sous sa tête et remonte sa jupe beige qui lui arrive aux genoux. (146)

Il semble pertinent de souligner que l'échec de cette transcendance est renforcé par le contraste entre la scène d'autostimulation et le « moment de flottement » (149) précédant le baiser avec Xavier. Là où Bataille voyait dans l'érotisme une expérience intérieure métaphysique, Slimani montre une réalité prosaïque : la tache de vin sur la robe blanche, détail trivial, symbolise la souillure inévitable des idéaux. Le corps, loin de s'affranchir, reste un piège, une prison charnelle, selon la description de Foucault, où la quête d'absolu se heurte à la trivialité du réel.

Il s'avère nécessaire de mentionner que cette scène, analysée à l'aune de la réflexion de Bataille, lève le voile sur une tension entre transgression et aliénation. La tentation, chez l'auteure, ne libère pas : elle exhibe la vanité d'un désir qui, en cherchant à anéantir le sujet, ne fait que le cliver davantage. En cela, Adèle incarne une modernité désenchantée, où l'érotisme bataillien se réduit à une pantomime de la révolte, un leurre structurel où le sacré cède le pas à l'absurde.

1.2. L'illusion romantique et la désillusion

La relation entre Adèle et Cyril, son supérieur hiérarchique, illustre avec une ironie mordante le décalage entre le fantasme romantique et sa réalité décevante. Cet épisode clé, où Adèle consomme son désir lors d'un pot de Noël, déconstruit radicalement le mythe de la transgression libératrice. La scène, décrite avec une froideur clinique, révèle une mécanique de désillusion où l'érotisme se heurte à la trivialité du réel :

Adèle a déboutonné la chemise de Cyril qu'elle trouvait si beau quand il n'était que son patron et qu'il lui était, d'une certaine façon, interdit. Mais là, sur la table laquée noire, il s'est révélé bedonnant et maladroit. « J'ai trop bu », a-t-il dit pour s'excuser de bander mollement. Il s'est adossé à la table, a passé sa main dans les cheveux d'Adèle et a poussé sa tête entre ses cuisses. Son sexe au fond de la gorge, elle a réprimé son envie de vomir et de mordre. (24-25)

Le contraste entre l'idéalisation préalable de Cyril, patron interdit, et sa matérialisation dégradante bedonnant souligne l'effondrement du fantasme. La table laquée noire, symbole de pouvoir professionnel, devient le théâtre d'une humiliation intime : l'autorité de Cyril, source de désir, se dissout dans une maladresse physique qui provoque chez Adèle un dégoût viscéral. Ce renversement rappelle la trajectoire d'Emma Bovary, dont les liaisons adultérines se soldent par un désenchantement similaire. Toutefois, Slimani modernise le motif en évacuant tout pathos romantique – là où Flaubert dépeignait la chute d'Emma, dans le roman de Madame Bovary, avec une certaine mélancolie lyrique en évoquant sa perte et son abandon.

On relèvera, par ailleurs, que Slimani adopte un réalisme cru qui déshumanise l'acte sexuel, réduisant Cyril à une simple fonction physiologique, un sexe au fond de la gorge, symbolisant ainsi l'échec d'une transgression privée de toute dimension transcendante. Cette scène se présente comme une métaphore de l'imposture romantique, dévoilant la vacuité des idéalizations. Adèle, qui anticipait la rédaction de ses articles dans le seul but de séduire Cyril, avait érigé celui-ci en objet de désir et de validation professionnelle. Cependant, la concrétisation de ce désir, marquée par la question rhétorique de l'utilité du travail une fois l'objet de son aspiration obtenu, entraîne la dissolution simultanée de l'illusion et de l'ambition.

Le corps de Cyril, autrefois source de fantasmes, se transforme en reflet d'une médiocrité insurmontable, révélant ainsi l'impossibilité de toute sublimation :

Elle l'avait désiré pourtant. Elle se réveillait tôt chaque matin, pour se faire belle, pour choisir une nouvelle robe, dans l'espoir que Cyril la regarde et fasse même, dans ses bons jours, un discret compliment. Elle finissait ses articles en avance, proposait des reportages au bout du monde, arrivait dans son bureau avec des solutions et jamais des problèmes, tout cela dans l'unique but de lui plaire. À quoi servait de travailler maintenant qu'elle l'avait eu ? (25)

Il ne faut pas omettre de considérer que cette désillusion rejoint la critique girardienne du désir mimétique évoqué dans son œuvre *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Girard, 1961 : 7). Comme Emma Bovary, qui désire Rodolphe parce qu'il est désiré par d'autres, Adèle convoite Cyril en tant que figure d'autorité inaccessible. La chute du fantasme révèle que le désir était moins dirigé vers l'individu que vers le statut social qu'il incarne. La nausée d'Adèle n'est donc pas seulement physique : elle traduit une prise de conscience de la vacuité des codes romantiques, réduits à des leurreurs structurés par des rapports de pouvoir.

Insistons sur le fait que Slimani utilise un lexique sensoriel dégradant pour marquer la rupture entre imaginaire et réel. Les termes « bedonnant », « mollement », ou « envie de mordre » s'opposent aux « regards timides et d'une douceur infinie » échangés avant l'acte. Cette dissonance stylistique reflète la fracture identitaire d'Adèle, partagée entre la performativité de la séduction « elle a fait semblant d'être terriblement impressionnée » (Slimani, 2014 : 24) et la réalité d'un corps qui résiste à la fiction.

Nous estimons fondamental de rappeler qu'à travers cet épisode, Slimani démythifie la tentation comme vecteur de libération. La transgression, loin de combler un manque, expose la vanité des constructions romantiques et renforce l'aliénation genrée d'Adèle. En cela, le roman s'inscrit dans une lignée flaubertienne, tout en radicalisant la critique : là où Emma mourait pour avoir cru à l'amour, Adèle survit dans un désert affectif où le désir n'est plus qu'une addiction sans objet.

2. La tentation comme stratégie de pouvoir : jeux de masques et de domination

2.1. La séduction baudrillardienne et l'artifice

Dans son texte intitulé *De la séduction*, Jean Baudrillard théorise la séduction comme un jeu de signes où l'apparence prime sur l'essence, et où le simulacre devient un langage à part entière (Baudrillard, 1979 : 35). Cette conception éclaire la scène où Adèle prépare méticuleusement sa rencontre avec Xavier, transformant son corps en un dispositif de pouvoir fondé sur l'artifice. L'extrait, succinct mais dense en symboles, révèle une stratégie calculée : « Ce soir Adèle voit Xavier. Le jour de leur retour à Paris, elle s'est enfermée dans la salle de bains pour lui envoyer un message. "Je suis là". Ils ont décidé de se retrouver ce soir. Adèle s'est achetée une robe blanche, très stricte et une paire de bas à pois noir. Elle mettra des chaussures plates. Xavier est petit » (Slimani, 2014 : 142-143).

La « robe blanche, très stricte » fonctionne comme une vision de pureté, détournant les codes traditionnels de l'innocence féminine pour mieux masquer l'intention transgressive. Ce vêtement, associé à « des bas à pois noir », crée un paradoxe visuel : la rigueur apparente (couleur immaculée, coupe sobre) contraste avec la frivolité des motifs, incarnant une séduction baudrillardienne où le vrai et le faux s'annulent. Les « chaussures plates », détail

prosaïque, achèvent de construire une image de fausse modestie, destinée à désarmer Xavier en minimisant la menace érotique, stratagème qui renverse les dynamiques de pouvoir en feignant la soumission.

À cet égard, Baudrillard affirme que la séduction consiste à s'effacer en tant que réalité pour se reconstruire comme simulacre, une idée qu'Adèle incarne parfaitement. En dissimulant sa subjectivité derrière une apparence soigneusement codée, elle transforme son corps en un texte à décrypter, où chaque élément vestimentaire devient un signe manipulé avec intention. La remarque concernant la petite taille de Xavier n'est pas fortuite : elle met en lumière une stratégie délibérée d'ajustement de son apparence pour s'aligner à la fois sur la stature physique et symbolique de l'homme, renforçant ainsi son emprise sur le jeu de la séduction. Cette démarche révèle une maîtrise calculée des codes sociaux et une volonté de dominer les dynamiques relationnelles.

Cette scène illustre la thèse de Baudrillard selon laquelle la séduction est un duel symbolique où domine celui qui maîtrise les règles du jeu. En choisissant une robe blanche, Adèle active des archétypes culturels faisant allusion à la virginité et à la fragilité pour susciter chez Xavier un désir par l'imaginaire collectif. Pourtant, ce simulacre n'est pas naïf : il s'agit d'une parodie consciente, voire cynique, des attentes genrées. Slimani montre ainsi que la séduction, loin d'être une pulsion naturelle, est une performance sociale où le corps féminin devient une arme de domination douce, un outil pour capter le regard tout en dissimulant l'intention réelle.

La brièveté de la description « robe blanche », « chaussures plates » et l'absence de métaphores renforcent l'idée d'un code froidement calculé. Le blanc, couleur polysémique connotant la pureté, le vide, ou encore la neutralité, est détourné en leurre, tandis que les « pois noirs » introduisent une dissonance visuelle qui trouble les repères. Cette économie de moyens stylistiques reflète la mécanique impersonnelle de la séduction : Adèle ne cherche pas à séduire Xavier, mais à manipuler l'idée que Xavier se fait d'elle.

À travers l'extrait étudié, Slimani démontre que la tentation, chez Adèle, relève moins du désir que d'une stratégie de pouvoir fondée sur la manipulation des signes. En s'appropriant les codes baudrillardiens du simulacre, elle subvertit les rôles genrés tout en restant prisonnière de leur logique. La robe blanche, symbole d'une pureté factice, devient ainsi le miroir d'une modernité où la séduction n'est plus qu'un langage vide, une pantomime du désir où le corps féminin se fait à la fois arme et prison.

2.2. Le triangle girardien et la médiation du désir

La scène de la trahison entre Adèle et Matthieu, amant de son amie Lauren, illustre avec une acuité troublante la théorie girardienne du désir mimétique. Dans son texte *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard postule que le désir n'est jamais autonome, mais toujours médiatisé par un tiers : le sujet désire un objet parce qu'un autre le désire (1961 : 13). Cette dynamique triangulaire, au cœur de l'acte transgressif d'Adèle, transforme la tentation en un jeu de rivalité et de validation sociale :

Au bout de quelques mètres, Matthieu s'est garé dans une rue adjacente au boulevard Montparnasse et il l'a déshabillée. « J'en ai toujours eu envie. » Il a saisi les hanches d'Adèle et il a posé sa bouche sur son sexe. Le lendemain Lauren l'a appelée. Elle a demandé si Matthieu avait parlé d'elle, s'il lui avait dit pourquoi il n'avait pas voulu passer

la nuit chez elle. Adèle a répondu : « Il n'a parlé que de toi. Tu sais bien que tu l'obsèdes. (Slimani, 2014 : 64)

Le désir qu'Adèle éprouve pour Matthieu ne découle pas de ses qualités intrinsèques, mais plutôt de son positionnement en tant qu'objet de convoitise, notamment par Lauren. Cette dynamique met en lumière un mécanisme de désir médiatisé, où la valeur attribuée à Matthieu est moins liée à ses caractéristiques personnelles qu'à son statut d'objet désiré par une autre. Ainsi, Adèle est attirée non pas par ce qu'il est en lui-même, mais par la perception de sa rareté ou de son prestige social, renforcée par l'intérêt que lui porte une tierce personne. Cette situation illustre une forme de désir triangulaire, où la rivalité et la validation externe jouent un rôle central dans la construction de l'attraction.

La médiation girardienne opère ici pleinement : Matthieu devient désirable parce qu'il est l'amant inaccessible d'une amie, cristallisant un fantasme de rivalité. L'acte sexuel dans la voiture décrit avec une froideur mécanique « il l'a déshabillée », « posé sa bouche sur son sexe », révèle moins une passion qu'une compétition symbolique. Adèle ne désire pas Matthieu ; elle désire être désirée à travers le prisme de Lauren, dont elle envie secrètement la relation, même illusoire, avec cet homme.

Le mensonge d'Adèle à Lauren « Il n'a parlé que de toi » parachève cette logique triangulaire. En niant l'authenticité de la rencontre, elle préserve la fiction du désir médiatisé, essentialisant Matthieu en simple instrument de sa quête de reconnaissance. Girard souligne que le désir mimétique prospère dans le mensonge, car il dépend de l'illusion d'un objet valorisé par autrui. La trahison d'Adèle n'est donc pas un acte de liberté, mais une soumission aux codes d'un système où le désir se nourrit de la rivalité et de l'imitation.

Slimani utilise un lexique déshumanisant pour décrire l'acte – « saisi les hanches », « posé sa bouche » –, réduisant Matthieu à un corps fonctionnel et Lauren à une ombre obsédante. L'absence de dialogue pendant la scène de la voiture, contrairement aux échanges téléphoniques ultérieurs, souligne la vacuité de la relation. Le mensonge final « Il n'a parlé que de toi » devient une réplique performative, où Adèle joue le rôle de la complice loyale pour mieux perpétuer le jeu mimétique.

Cette scène reflète la critique girardienne de l'autonomie romantique du désir, mais y ajoute une dimension genrée. Dans une société patriarcale, la médiation du désir s'exacerbe pour les femmes, contraintes de se définir par le regard masculin. Adèle, en s'appropriant le désir de Lauren, tente de s'émanciper de son rôle d'épouse fidèle, mais reste piégée dans une logique où son pouvoir d'agir est conditionné par la validation d'autrui. Dans ce cadre, la tentation n'est pas subversion, mais reproduction des structures de pouvoir.

Par le biais de ce triangle amoureux, Slimani expose la vanité du désir mimétique. La transgression d'Adèle, loin de la libérer, l'enferme dans un cycle où la rivalité féminine et la quête de validation masculine deviennent les seuls langages possibles de l'identité. En cela, le roman rejoint Girard pour dénoncer l'illusion romantique, tout en soulignant son ancrage dans les inégalités genrées, une mécanique où la tentation se réduit à une illusion de pouvoir, et le corps féminin à une monnaie d'échange symbolique.

3. La tentation comme symptôme d'une aliénation genrée

3.1. La condition féminine selon Beauvoir

Dans *Le Deuxième Sexe* (1949), Simone de Beauvoir affirme que la féminité est une construction sociale façonnée par des normes patriarcales. Cette analyse éclaire le monologue

intérieur d'Adèle après l'appel de Xavier, où le silence calculé de l'héroïne incarne la dualité d'un sujet aliéné, à la fois actrice et prisonnière des rôles genrés. L'extrait, structuré autour d'un dialogue manqué, révèle une fracture entre le devoir-être féminin et les pulsions refoulées :

Elle devrait répondre qu'elle est contente d'avoir de ses nouvelles mais qu'il ne faut pas qu'il se fasse des idées. Elle est vraiment désolée pour son comportement de l'autre soir, elle n'aurait pas dû. Elle avait trop bu, elle était un peu triste, elle ne sait pas ce qui lui a pris. Ça n'est pas dans ses habitudes. Jamais elle n'a fait une chose pareille. Il faut oublier, faire comme si ça n'était jamais arrivé. Elle a tellement honte. Et puis, elle aime Richard, elle ne pourrait jamais lui faire ça, surtout pas avec lui, Xavier, qu'il admire tant et dont il est si fier d'être l'ami. Elle ne dit rien de tout cela. (Slimani, 2014 : 112-113)

Le conditionnel « devrait » et l'ellipse « ne dit rien » soulignent le conflit entre la performativité sociale, incarnée par le script de l'épouse fidèle, et le désir clandestin. Adèle connaît les codes attendus : s'excuser parce qu'elle était trop ivre, réaffirmer son amour pour Richard « elle ne pourrait jamais lui faire ça », jouer la honte « elle a tellement honte ». Pourtant, son silence complice devient un acte de résistance passive, une subversion des attentes genrées qui la réduisent à la passivité ou à la culpabilité. Ce non-dit, loin d'être une liberté, est un piège beauvoirien : en refusant de jouer ouvertement la transgression, elle perpétue le mythe de la féminité docile, tout en alimentant la tentation par l'ambiguïté.

Beauvoir décrit la femme comme un être relatif, contrainte de se définir par rapport à l'homme. Adèle illustre cette aliénation : son désir pour Xavier n'existe que médiatisé par Richard : « surtout pas avec lui [...] dont il est si fier d'être l'ami ».

En manipulant Xavier, elle tente de s'approprier un potentiel d'action, mais celle-ci reste dépendante des structures masculines qu'elle prétend défier. Son silence, interprété par Xavier comme de la « déférence », révèle comment le désir féminin est systématiquement récupéré par les logiques patriarcales.

Slimani utilise une syntaxe hachée – « Elle avait trop bu, elle était un peu triste, elle ne sait pas ce qui lui a pris » – pour traduire la dissociation d'Adèle entre son moi social et son moi désirant. Les points de suspension et les phrases inachevées miment l'autocensure, tandis que le sourire « Elle sourit », devient un masque ironique, symbole de la duplicité imposée aux femmes. La répétition de « devrait » et « il faut » renvoie aux impératifs beauvoriens qui régissent la condition féminine : Adèle *doit* être épouse, *doit* être désirable sans être désirante, *doit* feindre la fragilité pour exister.

Ce monologue intérieur n'est pas un moment de prise de conscience, mais de reconnaissance de l'aliénation. En choisissant de ne pas clarifier ses intentions, Adèle perpétue le cycle de la tentation comme unique langage de révolte. Son addiction au désir, ici, entretenue par le flirt avec Xavier, devient un symptôme de l'impossibilité à habiter une identité autonome, hors des cadres patriarcaux.

À travers le paragraphe que nous avons soumis à l'étude, il nous semble que Slimani actualise la thèse de Beauvoir : Adèle incarne une féminité aliénée, contrainte de négocier en permanence entre conformisme et transgression. Son silence, loin d'être une émancipation, est l'expression ultime de la mauvaise foi beauvoirienne, un refus de s'assumer comme sujet libre, préférant le confort ambigu du rôle genré. La tentation, dans ce contexte, n'est pas une quête de plaisir, mais le symptôme d'une identité en crise, condamnée à se définir dans l'ombre des hommes.

3.2. *Le pouvoir d'agir illusoire et le corps comme prison*

Dans ce cadre, nous faisons appel à l'œuvre *Histoire de la sexualité*, dans laquelle Michel Foucault théorise le corps comme un dispositif de pouvoir, un lieu où s'exercent et se négocient les normes sociales (1976 : 141). Cette perspective éclaire la scène clé où Adèle, lors de sa rencontre avec Xavier, renverse une goutte de vin sur sa robe blanche. Cet épisode, apparemment anodin, cristallise la tension entre l'illusion d'un pouvoir d'agir autonome et la réalité d'un corps contraint par les déterminismes sociaux. À travers ce geste involontaire, se révèle la fragilité face aux forces normatives qui façonnent et régulent les comportements individuels : « Ce moment de flottement où tout est encore possible et où elle est maîtresse de la magie. Elle boit une gorgée goulûment. Une goutte de vin glisse sur sa lèvre, le long de son menton et éclate contre le col de sa robe blanche avant qu'elle ait pu la retenir. C'est un détail de l'histoire et c'est elle qui l'écrit » (Slimani, 2014 : 149).

La « robe blanche, très stricte », évoquée dans les paragraphes précédents, incarne une pureté performative, un costume choisi par Adèle pour incarner une maîtrise illusoire. Le vin, symbole traditionnel de la passion et de l'excès, souille ce blanc immaculé, révélant la fragilité de ce contrôle. La tache devient une métaphore de la souillure incontrôlable, non seulement physique, mais sociale, qui rappelle qu'Adèle ne peut échapper aux normes genrées régissant son corps. Son affirmation « c'est elle qui l'écrit » se heurte à cette matérialité rebelle, soulignant que cette capacité d'action prétendue n'est qu'un récit dans un script déjà écrit par les structures patriarcales.

Foucault postule que le pouvoir ne réprime pas, mais produit des comportements via des discours normatifs. « La robe blanche », choisie pour séduire Xavier, relève d'une discipline corporelle : Adèle se conforme à une esthétique de la modestie « chaussures plates », pour répondre aux attentes genrées. Pourtant, la tache de vin dévoile l'échec de cette performance. Le corps d'Adèle, loin d'être un instrument de liberté, est un dispositif traversé par des rapports de pouvoir, y compris dans ses tentatives de transgression.

L'écriture de Slimani mêle précision clinique et ironie tragique. La « goutte de vin » est un détail trivial, mais sa trajectoire « glisse », « éclate » est décrite avec une minutie qui en fait un événement symbolique. L'opposition entre la maîtrise fantasmée « elle qui l'écrit » et la matérialité chaotique du corps « elle boit une gorgée goulûment », reflète la dualité d'Adèle : elle croit diriger le jeu érotique, mais son corps, comme les normes qui le régissent, la dépasse.

Cette scène illustre le paradoxe foucauldien : même la rébellion est codée par le pouvoir. En choisissant Xavier, ami de son mari Richard, Adèle croit défier les conventions, mais reproduit des schémas de désir médiatisés par les hommes. Sa quête d'autonomie n'est qu'une illusion dans un système où le corps féminin reste un territoire occupé, comme le souligne Beauvoir, marqué par les attentes masculines.

La tache de vin, dans son apparente banalité, résume l'impasse existentielle d'Adèle. Son corps, censé être un outil de libération, devient une prison où s'entrelacent désir et contrainte. En cela, Slimani rejoint Foucault : la tentation n'est pas une rupture, mais un symptôme des mécanismes de pouvoir qui façonnent et limitent le sujet féminin. Le pouvoir d'agir promis par la transgression n'est qu'un leurre, masquant une aliénation profonde où le corps reste à la fois arme et captif.

4. La tentation comme cycle autodestructeur : de Sisyphe à l'ogre

4.1. La répétition et l'échec

La trajectoire d'Adèle dans le récit de *Dans le jardin de l'ogre* s'apparente à une malédiction mythologique, où la tentation se répète inlassablement, tel le rocher de Sisyphe, pour ne déboucher que sur un vide existentiel. L'extrait suivant, au lendemain de sa liaison avec Cyril, résume cette mécanique implacable : « À quoi servait de travailler maintenant qu'elle l'avait eu ? » (Slimani, 2014 : 25). Cette question rhétorique, posée dans un monologue intérieur dépourvu de passion, révèle l'essence même du cycle autodestructeur : chaque transgression, au lieu de combler un manque, anéantit le sens des autres sphères de la vie. Dans ce sens, il s'agit du travail de l'héroïne. L'acte charnel avec Cyril, initialement fantasmatisé comme une conquête libératrice dans l'unique but de lui plaire, se solde par une désillusion qui annihile jusqu'à l'ambition professionnelle. La répétition de ce schéma, désir, consommation, dégoût, transforme la tentation en une addiction, où l'échec devient la seule issue possible.

Le parallèle avec Sisyphe, condamné à rouler éternellement son rocher, est éclairant. Comme lui, Adèle s'engage dans chaque liaison avec l'illusion d'un accomplissement, mais la chute est inévitable. Toutefois, contrairement au héros camusien qui trouve une forme de rédemption dans l'absurde, Adèle ne découvre aucune transcendance : son rocher est un corps vide, et sa montagne, un « jardin de l'ogre » où elle se consume elle-même. Le titre du roman, emprunté à un conte populaire, renforce cette idée : l'ogre, figure de la dévoration infinie, symbolise une tentation qui, en prétendant nourrir, détruit.

Slimani utilise une syntaxe sèche et interrogative pour traduire l'absurdité du cycle. La question « À quoi servait [...] ? », dépourvue de réponse, mime l'impasse cognitive d'Adèle. L'ellipse temporelle « maintenant » suggère une rupture radicale avec le passé, tandis que l'emploi du passé composé « elle l'avait eu » réduit l'acte à un événement clos, sans résonance. Le travail, jadis investi d'une valeur émancipatrice, perd toute signification, révélant que la transgression n'est qu'un leurre qui corrode les autres dimensions de l'existence.

Ce cycle s'inscrit dans une circularité narrative : les scènes de tentation avec Cyril, Xavier, Matthieu se ressemblent par leur mécanique reposant sur la séduction, l'acte, et la déception et leur issue qui se décline en vide accru. Chaque épisode renforce l'idée d'une addiction, où le désir n'est plus qu'un réflexe conditionné. La métaphore de l'ogre, dévorant sans jamais se rassasier, illustre cette logique de l'excès stérile : Adèle *consomme* les hommes comme on consomme un produit, espérant en vain combler un manque qui, en réalité, se creuse.

En faisant d'Adèle une Sisyphe moderne, Slimani actualise le mythe de la répétition pour critiquer une société où la tentation se banalise en mécanisme de fuite. Le « jardin de l'ogre » n'est pas un espace de transgression féconde, mais un piège existentiel : Adèle, en croyant maîtriser le désir, ne fait que reproduire les schémas d'une aliénation genrée et sociale. La tentation, vidée de son potentiel subversif, n'est plus qu'un symptôme de l'impuissance à habiter le monde autrement que dans la fracture et l'échec.

4.2. Intertextualité et modernité désenchantée

La comparaison entre Adèle, protagoniste de *Dans le jardin de l'ogre*, et Anna Karénine de Tolstoï, révèle une évolution radicale dans la représentation des conséquences de la transgression féminine. Si Anna, héroïne tragique du XIX^e siècle, subit une punition sociale explicite, le suicide sous un train, Adèle incarne une mort psychologique propre à une modernité désenchantée, où la transgression se banalise sans pour autant libérer.

Chez Tolstoï, la mort d'Anna est un acte spectaculaire, symbole de l'effondrement d'une femme face au poids des normes patriarcales. Son geste, bien que désespéré, conserve une dimension cathartique : il est une ultime révolte contre l'hypocrisie sociale. Adèle, en revanche, survit physiquement, mais sombre dans une existence vidée de sens :

Elle est vraiment désolée pour son comportement de l'autre soir, elle n'aurait pas dû. Elle avait trop bu, elle était un peu triste, elle ne sait pas ce qui lui a pris. Ça n'est pas dans ses habitudes. Jamais elle n'a fait une chose pareille. Il faut oublier, faire comme si ça n'était jamais arrivé. Elle a tellement honte. Et puis, elle aime Richard, elle ne pourrait jamais lui faire ça, surtout pas avec lui, Xavier, qu'il admire tant et dont il est si fier d'être l'ami. (Slimani, 2014 : 112)

La phrase : « elle aime Richard, elle ne pourrait jamais lui faire ça », apparemment anodine, résume l'impasse de sa capacité d'agir. Contrairement à Anna, qui brave ouvertement les conventions, Adèle se confine dans des transgressions clandestines, répétitives et dénuées de transcendance. Son refus de « faire ça » à Richard, c'est-à-dire de rompre ouvertement, n'est pas une preuve de loyauté, mais une soumission à un système où la rébellion se réduit à des actes éphémères, sans impact sur l'ordre établi.

Slimani substitue au drame romantique une logique de l'usure. Les liaisons d'Adèle avec Cyril, Xavier et Matthieu forment un cycle sans progression, où chaque acte charnel renforce son isolement plutôt que de le briser. La scène avec Cyril, qui se conclut par un dégoût viscéral illustre cette mécanique : la transgression, loin d'être héroïque, se mue en routine auto-destructrice. Anna mourait pour avoir trop désirée ; Adèle survit en désirant toujours plus, mais son désir n'est plus qu'une addiction vide, comparable à la dévoration sans fin de l'ogre du titre.

Le titre *Dans le jardin de l'ogre*, emprunté à un conte où un ogre dévore les enfants qu'il attire, métaphorise l'auto-réification d'Adèle. Comme l'ogre, elle consume autrui pour combler un vide, mais ne trouve qu'une faim accrue. Tolstoï utilisait la tragédie pour dénoncer une société oppressive ; Slimani, à travers une écriture clinique et fragmentée, montre comment le patriarcat se perpétue via l'autocontrôle et la banalisation du désir.

En remplaçant la mort physique par une mort psychologique, Slimani actualise le mythe de la transgression féminine. Adèle incarne une époque où la révolte, privée de son potentiel subversif, se réduit à un simulacre, une série d'actes sans issue, où le corps devient à la fois outil de sabotage et prison. L'intertextualité avec *Anna Karénine* souligne ainsi une continuité tragique : si les châtiments sociaux s'estompent, l'aliénation genrée persiste, sournoise et intériorisée, dans les plis d'une modernité en apparence libérée.

Conclusion

À travers l'errance compulsive d'Adèle dans *Dans le jardin de l'ogre*, Leïla Slimani dépeint la tentation comme un labyrinthe existentiel où le désir féminin effectue perpétuellement des balancements entre révolte et aliénation. Chaque transgression, qu'il s'agisse de ses liaisons adultérines, de ses jeux de séduction ou de ses actes autodestructeurs, se révèle un leurre structurel, incapable de combler le vide identitaire qu'elle prétend apaiser. Loin des archétypes romantiques, Slimani montre une héroïne piégée dans un cycle sisyphéen : l'érotisme, promesse de libération, se mue en addiction vide, où le corps devient à la fois arme de domination et prison des normes genrées. En cela, le roman actualise les thèses de Beauvoir et Foucault,

exposant une condition féminine où la quête de pouvoir d'action se heurte aux déterminismes sociaux, et où la transgression n'est qu'un simulacre de liberté.

Cette vision interroge une crise contemporaine de l'identité, où l'érotisme, dépouillé de sa dimension subversive, devient un langage du désespoir. Dans une société post-libération sexuelle, la banalisation des transgressions semble avoir évacué le tabou sans pour autant émanciper. Adèle, en ce sens, incarne une génération désenchantée, contrainte de performer un désir mécanique dans un monde où l'intimité se réduit à des interactions marchandes. La question se pose alors : en quoi l'addiction érotique d'Adèle reflète-t-elle l'impuissance moderne à habiter un corps féminin toujours défini par le regard d'autrui ?

Pour approfondir cette réflexion, des travaux sur la honte et la performativité du genre suggèrent des pistes fécondes. Les théories de Sara Ahmed sur la honte comme outil de régulation sociale – développées dans son œuvre *The Cultural Politics of Emotion* (2004) – pourraient éclairer la manière dont Adèle intériorise les normes patriarcales, sa « mauvaise foi » beauvoirienne n'étant pas seulement une aliénation, mais un produit des émotions politiques façonnant le corps féminin.

De la même façon, les concepts de Judith Butler sur la performativité genrée, énoncés dans son texte *Trouble dans le genre* (2005), inviteraient à reconsidérer les actes transgressifs d'Adèle non comme des échecs, mais comme des « parodies » involontaires des codes masculins, révélant la plasticité et les limites des rôles sociaux.

En croisant ces approches, on pourrait explorer comment Slimani, en dépeignant une héroïne à la fois prédatrice et vulnérable, déconstruit les mythes de l'autonomie post-féministe pour révéler les persistance sourdes de l'oppression. Enfin, *Dans le jardin de l'ogre* se clôt ainsi sur une question ouverte, autant littéraire que politique : comment écrire la révolte quand le désir lui-même est un langage corrompu par les structures qu'il prétend défier ?

BIBLIOGRAPHIE :

AHMED, Sara (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Édimbourg : Edinburgh University Press.

BATAILLE, Georges (1957). *L'érotisme*. Paris : Éditions de Minuit.

BAUDRILLARD, Jean (1979). *De la séduction*. Paris : Galilée.

BEAUVOIR, Simone de (1949). *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard.

BUTLER, Judith (2005). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'américain (*Gender Trouble*, 1990) par Cynthia KRAUS. Paris : La Découverte.

FLAUBERT, Gustave (1857). *Madame Bovary*. Paris : Michel Lévy Frères.

FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité*. Tome 1 : *La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.

GIRARD, René (1961). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset.

KRISTEVA, Julia (1983). *Histoires d'amour*. Paris : Denoël.

SLIMANI, Leïla (2014). *Dans le jardin de l'ogre*. Paris : Gallimard.

TOLSTOÏ, Léon (1877). *Anna Karénine*. Paris : Gallimard [traductions diverses].

Per un'etica della tentazione: la pedofilia in *Bruciare tutto* di Walter Siti

**For an Ethics of Temptation:
Pedophilia in Walter Siti's *Bruciare tutto***

CAROLA PAOLUCCI

Université Sorbonne Nouvelle

paoluccicarola99@gmail.com

Parole chiave

Walter Siti; tentazione; pedofilia; religione; desiderio; letteratura contemporanea.

Keywords

Walter Siti; temptation; paedophilia; religion; desire; contemporary literature.

L'articolo si propone di indagare il rapporto tra tentazione e desiderio così come viene messo in scena nel romanzo *Bruciare tutto* (2017) di Walter Siti. Attraverso la figura di Don Leo, sacerdote tormentato da pulsioni pedofile, l'autore esplora le complessità psico-morali di uno dei temi-tabù della nostra società.

Analizzeremo come il testo inviti a una riflessione più profonda sui confini tra tentazione e controllo, creando una tensione narrativa in cui il lettore è costantemente confrontato con il dilemma etico di comprendere un personaggio che incarna un desiderio inammissibile. Questa ambiguità è volutamente costruita per provocare una riflessione critica sulla natura del peccato e del desiderio – in particolare nel contesto religioso. L'analisi metterà in evidenza anche come Siti non fornisca alcun giudizio, scegliendo invece di esplorare la complessità umana senza offrire risposte universali, e anzi vanificandone la possibilità. Infine, indagheremo il significato della tentazione come contraltare dell'abolizione del desiderio nell'epoca dell'iper-consumo.

Lo scopo del nostro studio è quindi di evidenziare come Siti narrativizzi la pedofilia per indagare i limiti del desiderio umano, portando alla luce le sfide della rappresentazione artistica e riflettendo sul potenziale della letteratura come spazio per l'indagine morale nella società contemporanea.

The article aims to investigate the relationship between temptation and desire as depicted in Walter Siti's novel *Bruciare tutto* (2017). Through the figure of Don Leo, a priest tormented by paedophile urges, the author explores the psycho-moral complexities of one of the taboo themes of our society.

We will analyse how the text invites deeper reflection on the boundaries between temptation and control, creating a narrative tension in which the reader is constantly confronted with the ethical dilemma of understanding a character who embodies an inadmissible desire. This ambiguity is deliberately constructed to provoke critical reflection on the nature of sin and desire – particularly in the religious context. The analysis will also highlight how Siti provides no judgement, choosing instead to explore human complexity without offering universal answers, and indeed thwarting the possibility of them. Finally, we will investigate the significance of temptation as a counterbalance to the abolition of desire in the age of hyper-consumption.

Our study will thus highlight how Siti fictionalizes paedophilia in order to investigate the limits of human desire, bringing to light the challenges of artistic representation and reflecting on the potential of literature as a space for moral investigation in contemporary society.

Introduzione

Nel corso dei secoli, le varie dottrine morali hanno consolidato una severa visione del peccato, incentrata sulle tentazioni e sulla necessità di resistervi. L'odierna traduzione del Padre Nostro, con la frase «non ci indurre in tentazione» esemplifica come l'onnipotenza divina non escluda le tentazioni, bensì le comprenda, poiché gli esseri umani sono sempre esposti alle tentazioni, come sottolinea anche Agostino definendo la storia della civiltà una *civitas diaboli*. Se invece interpretiamo la tentazione in senso laico, nel suo significato originario di *temptatio* (lett. “prova, tentativo”), essa si configura come una ricerca, un tentativo di superare i confini delle proprie conoscenze per raggiungere l'Assoluto, contraltare della fragilità umana. Pensiamo a Faust, che stringe un patto con Mefistofele per scoprire i segreti della natura e acquisire una conoscenza sovrumana; o alla *Genesi*, dove il peccato originale coincide con l'accesso a un sapere proibito. Il nostro studio parte dal presupposto che la tentazione possa essere utilizzata come categoria ermeneutica in virtù del suo valore gnoseologico e al contempo trasgressivo: se essa è l'incarnazione del desiderio di superare i propri limiti, lo è anche della consapevolezza che un tale oltrepassamento implica la perdita dell'innocenza.

Quando Walter Siti pubblica *Bruciare tutto* nel 2017, il mondo cristiano e una parte della critica insorgono contro il tema centrale del libro: la pedofilia; il romanzo viene tacciato di oscenità, immoralismo e finanche di pornografia. La polemica si sostituisce al dibattito e la morale all'estetica. A otto anni di distanza ci sembra utile riesaminare questo testo per analizzarlo attraverso un concetto filosofico e morale che è rimasto in ombra in tutti questi anni: la tentazione. In particolar modo, ci soffermeremo sul rapporto tra tentazione e desiderio, qui portato all'estremo attraverso l'esempio della pedofilia.

L'articolo si divide in due macrosezioni: la prima – intitolata *Estetica della tentazione* – si concentra sulla rappresentazione della pedofilia come sintomo della struttura del desiderio e della sua repressione. La pedofilia viene trattata da Siti come parte della fenomenologia erotica piuttosto che come perversione o abuso, spingendo il lettore a una comprensione profonda del colpevole pur senza giustificare le azioni. In quest'ottica, la tentazione – configurandosi quale conflitto tra soggetto e desiderio – si rivela una dimensione cruciale dell'esperienza umana.

La seconda – intitolata *Andrea, o il tramonto della tentazione* – si soffermerà sulla figura di Andrea, attraverso il quale il romanzo reitera il tema della pedofilia, svincolandolo dalla colpa. Il rapporto tra don Leo e Andrea consente infatti al testo di portare avanti una riflessione sull'alienazione contemporanea: in una società anestetizzata, la perdita della capacità di desiderare sancisce la perdita di un'identità autonoma, travolta dalla rinuncia alla tentazione come spazio trasformativo.

Infine, le conclusioni riassumeranno i risultati dell'analisi, inserendoli nel panorama più ampio dell'opera sitiana e riflettendo sulla rappresentazione di temi tabù nella letteratura contemporanea nell'ottica di una dimensione etica della letteratura e della “responsabilizzazione” dello scrittore come figura pubblica.

I. Estetica della tentazione

Diamo anzitutto uno sguardo alla trama: il romanzo narra la vicenda di don Leo Bossoli, sacerdote di una parrocchia del centro di Milano. Don Leo ha trentatré anni, e fatica ad accettare un cattolicesimo che considera troppo accomodante: è mosso da una spiritualità radicale e severa, che lo porta a comprendere, pur senza condividere, fenomeni come il fondamentalismo islamico e l'Isis. Incaricato di assistere il parroco don Fermo, scoprirà che quest'ultimo intrattiene da anni una relazione con la perpetua Adua. Nella parrocchia si dedica

all'accoglienza degli immigrati e intreccia relazioni con la Milano altoborghese: Duilio, manager in crisi e ignaro dei tradimenti della moglie Federica con un prostituto; Mate, scrittrice di romanzi rosa impegnati, che fatica ad affrontare il lutto per la perdita del figlio; Bianca, artista insoddisfatta, e suo marito Alfonso; Roberto, politico di centrodestra che chiede a don Leo di celebrare la sua unione civile con Emilio, professore universitario attratto dal sadomasochismo.

A metà della storia emerge Massimo, un giovane italo-pakistano in cerca di lavoro. Si scopre che, quando il ragazzo aveva undici anni e Leo ventuno, i due hanno avuto rapporti sessuali. Il suo ritorno riapre una ferita profonda: da allora, don Leo si è imposto la castità, ma non ha mai smesso di combattere contro i suoi desideri, interrogandosi incessantemente sulla volontà di Dio. Grazie all'aiuto di Leo e Duilio, Massimo trova un impiego, offrendo al prete un'apparente tregua al senso di colpa. Tuttavia, Leo decide di partire per una missione in Siria.

Nel frattempo, gli viene affidata la responsabilità dei ragazzi della parrocchia. Tra loro spicca Andrea, un bambino di dieci anni dotato di un'acuta intelligenza, ma profondamente segnato dalla sua situazione familiare. È proprio quest'ultimo a fargli un'esplicita richiesta sessuale, che Leo respinge, non provando alcun desiderio nei suoi confronti. Successivamente, Andrea si uccide; sconvolto e convinto di aver causato la morte del bambino, Leo si dà fuoco in una discarica della periferia di Roma.

Come abbiamo accennato, Siti non scopre subito le carte: la prima metà del romanzo ci lascia intuire l'esistenza di un oscuro segreto al fondo dell'anima di don Leo, ma è solo nel quinto capitolo (precisamente a metà) che ci viene rivelato: «A Leo piacciono i bambini. Fisicamente, voglio dire – non tutti, ma se ne vede uno paffutello non può fare a meno di immaginare un rapporto sessuale» (2017: 172). Segue in nota:

Il desiderio erotico di cui qui si parla è, più ancora dell'incesto, l'assoluto tabù della nostra epoca: sacrilego per definizione, basta accennarvi per sentirsi sporchi, basta che qualcuno ne sia portatore perché lo si consideri un rifiuto dell'umanità, un'abietta carogna, da condannare senza appello, un capro espiatorio di tutte le nequizie. Per questo, come dicevamo nella nota 5 del primo capitolo, abbiamo alterato tutti i dati che si riferiscono a Leo. (172, n. 19)

Come anticipato nell'introduzione, il testo problematizza la pedofilia nel suo legame con il desiderio *tout court*. Empio, nefando, malato, ma pur sempre desiderio. In questo modo, il centro di gravità del testo viene spostato: la pedofilia è quasi un *MacGuffin*¹, la storia si svolge su un altro piano, è altrove. Come spiega Donnarumma,

I nodi irrisolti del romanzo sono tutti qui. In primo luogo, la pedofilia è «desiderio erotico» – non perversione, delitto, abuso, violenza. Riconducendola a uno dei temi centrali di tutta la sua produzione, Siti compie il primo azzardo. È una legittimazione? La qualifica di «erotico» è ambigua, visto che eros è sia il sesso, sia l'amore. Il sesso consumato con minorenni, dunque, è amore?

¹ Nel cinema, il *MacGuffin* è un espediente narrativo utilizzato per innescare e sostenere lo sviluppo della trama. Si tratta di un elemento (oggetto, evento o informazione) che per i personaggi assume un valore essenziale e rappresenta il fulcro della loro azione. Il *MacGuffin* funziona dunque come un pretesto narrativo, un motore dell'intreccio che crea tensione e coinvolgimento, pur non avendo una reale rilevanza ai fini della comprensione o del messaggio dell'opera.

Quello che sembra chiaro è che la pedofilia compare qui proprio perché è un «assoluto tabù». Il tabù non riguarda però solo gli atti, ma anche i discorsi. Ora, nella «nostra epoca» non è affatto un tabù parlare di pedofilia, tanto più se è la pedofilia dei preti. Dove questo atteggiamento si trasforma in anticonformismo e scandalo è nel modo in cui Siti sceglie di parlarne. Se infatti il modo pubblico è l'esecrazione, *Bruciare tutto* compie una prima mossa inammissibile: la prossimità e anzi l'internità al colpevole. Siti non cede però del tutto e sempre la parola a don Leo, e non scrive, come pure avrebbe potuto, un romanzo-confessione del personaggio reietto in prima persona, al modo delle *Benevole* di Littell e in una tradizione che rimonta almeno alle *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij. (2019: 71)

Vediamo infatti che la confessione del protagonista viene subito problematizzata, poiché don Leo...

[...] non pratica, non esercita, non disturba i bambini insomma, non glielo lascia nemmeno intuire: cerca di evitarli quando può, compatibilmente col suo ministero – la sua ignoranza in storia dell'arte dipende dal fatto che temeva di incontrarne il corpo perfino dipinto. (Runge, magnifico ruffiano; Spierincks e il suo Sileno nudo tra piccini anch'essi nudi che lo legano con tralci d'edera.) Se gli omosessuali sono diversi, e gli amanti dei bambini diversi dai diversi, lui si sente diverso dai preti che vengono indicati al pubblico ludibrio, i molestatori e i viscidati: un diverso al cubo. Nello sforzo di negare, e di negarsi, ha dovuto molte volte respingere un pensiero satanico: "odio i bambini, odio le madri che li generano; vorrei non ci fossero più gestanti...". (Siti, 2017: 172-173)

Sarebbe superficiale pensare che l'autore stia giustificando il suo personaggio, o che stia chiedendo al lettore di farlo. Siti fa l'opposto di ciò che aveva fatto Nabokov: laddove lo scrittore russo costruisce una passione erotica grazie al punto di vista malato e distorto del suo protagonista, il nostro autore ci presenta un personaggio non solo consapevole delle sue pulsioni, ma addirittura capace di controllarle. Se Humbert cerca la vertigine attraverso Lolita, Leo la rifugge, fino al punto di desiderare la scomparsa di tutte le madri.

Che ruolo gioca la tentazione in tutto ciò? Dove si colloca? Qual è il suo posto tra desiderio, peccato e aberrazione? La tentazione designa qui la parte oscura che il desiderio nasconde; una parte che è di volta in volta affascinante ed esasperante. La tentazione parla sempre di un desiderio diviso e dicotomico, di uno scarto tra il desiderio e la sua soddisfazione. Uno scarto che spacca il desiderio stesso, e che forse non è altro che il segno della divisione soggettiva con cui ciascuno non cessa mai di misurarsi (vedremo più avanti che il testo suffraga questa tesi). È inoltre fondamentale ricordare, come dice ancora Donnarumma,

[...] che Leo, per quanto pentito di quello che ha fatto, non ha mai smesso di desiderare i bambini, e che il suo racconto è dunque una formazione di compromesso fra l'autocensura e la pulsione. Non c'è, del resto, alcuna retorica della rimozione o del trauma: Leo ricorda tutto, benissimo. E il racconto nasce, appunto, dalla spinta del desiderio, non dalla ripulsa della coscienza. (2019: 72)

Nonostante qualche avvisaglia pre-adolescenziale è al liceo che Leo comincia a riconoscere i propri desideri per quello che sono:

Il desiderio si precisò mentre in Leo esplodeva il vorticoso big bang di Dio: come due forze opposte ma coincidenti nell'istante zero, anzi misteriosamente complementari – un vuoto infinito penetrato da un infinito pieno. Più il desiderio richiedeva materia, più questa materia doveva bruciarsi nella Luce. Ecco, precipito nell'abisso senza misura perché solo nell'abisso incontrerò lo Smisurato; sfrenata spudoratezza della creazione dal fango, evitare la possibilità di un incontro concreto sarebbe come relegare Dio nell'ubbia delle ipotesi – mentre è qui, di fronte a me, che mi testimonia e mi ama. Vedere nudo un ragazzino per toccare Te, mio Dio. (Siti, 2017: 176)

E poi la prima volta che convince uno «scolaretto» (176) a spogliarsi per lui:

L'ho traumatizzato, questo Dio non può averlo voluto: il senso di colpa, ibernato durante l'era delle scoperte, risorse avvolto in bende insanguinate – “che ne hai fatto di tuo fratello?”. Quel che era nato come canto d'unione con Dio diventò da Dio la separazione più grande (ma Dio non si lasciò licenziare); il desiderio, consapevole di sé, si impadronì dell'anima e la costrinse a nascondersi. (177)

Tentazione e colpa; atto compiuto e ossessione: sono queste le polarità che muovono tutto il romanzo. Non a caso, il quinto capitolo si intitola “La potenza e l'atto”; per Aristotele, l'essere in potenza è inferiore all'essere in atto: il primo è da lui designato come materia, il secondo come forma. La potenza può essere tuttavia attiva quando abbia la capacità di produrre da sé un'evoluzione verso la forma, mentre è passiva se si limita a subirla². Ma il titolo ha anche un significato squisitamente letterale: nella seconda sezione del capitolo don Leo concretizza il suo desiderio: ha un rapporto sessuale con un bambino di undici anni.

Leo, diciamolo pure, s'era innamorato: come un'aria che spira dall'interno verso l'esterno, con stupefacente autonomia e spontaneità. Era quello lo “spirito santo”? Se Dio non fosse intervenuto, con la sua luce e la sua terribile ingiunzione a non essere mai più disperato, Leo avrebbe rinunciato al sacerdozio. Il giorno che Massimo ridacchiando gli recapitò un video con uno scolaro roscetto nella parte attiva, e fecero anche quello, Leo decise di abbandonare Roma e tornare al seminario di Venegono, sotto il libro verdognolo del San Carlone; l'altrove in cui mi trasportano i bambini non è quello in cui voglio, e posso, vi-vivere. Non si può possedere l'assoluto, se ne può solo essere invasi. L'infinito non può consistere in quel ciuffetto che oscilla o in quella bocca inesperta aperta a sproposito, in quegli incisivi sporgenti – Leo non comprese che il vero peccato non era l'innamoramento ma l'abbandono. La disperazione lontano da Dio sarebbe stata la strada più corta; la purificazione faticosa e la rieducazione di entrambi (di Massimo e sua) alla presenza di Dio sarebbe stata la strada più giusta. Leo scelse la fuga, un sentiero tortuoso che attraversava l'inferno. (194-195)

Riproponiamo la domanda: che cos'è la tentazione? E quali forme assume per esprimere l'abisso del desiderio? Siti, che da sempre si occupa di desiderio e di Assoluto, la configura come drammatizzazione del rapporto del soggetto con l'oggetto del suo desiderio – quando il

² *Atto*, in Dizionario di filosofia, Treccani; *Potenza*, in Dizionario di filosofia, Treccani.

desiderio è vissuto come una prova. Una prova di spalancamento e vertigine di fronte a ciò che è quasi a portata di mano, se non fosse per l'anticipazione dell'abisso che ci separa da esso; da questo punto di vista, la tentazione è quasi una seduzione³ – nel senso di *seducere*: “trarre da parte, deviare”⁴. Se si erge il desiderio a paradigma morale, la questione della responsabilità umana consiste allora nella scelta (potenzialmente letale) di fare il passo per soccombere o meno ad esso. Da lì, è possibile considerare tutti gli scenari: quelli in cui trionfa la legge, capace di inibire la tentazione; e quelli in cui si sprofonda in un piacere al di là di entrambe.

Il caso di don Leo è la prova e al contempo la frustrazione dell'ipotesi: egli cede alla tentazione (e più d'una volta), ma non vi si arrende mai del tutto – in sfregio al motto di Oscar Wilde. «Leo non comprese che il vero peccato non era l'innamoramento ma l'abbandono» (195): è questa la frase che riassume la lacerazione del nostro protagonista. Il desiderio come tentazione – e viceversa – non è condannabile?

La trasgressione e la sua capacità di sfidare, fratturare, rovesciare, rovinare o mettere in discussione l'incontestabile non possono più essere contenute come cattiveria od occasionale abominio. La trasgressione è parte dello scopo dell'essere ed è il principio instabile per cui qualsiasi stasi sostiene o trasforma. Questo non rende le trasgressioni 'buone' o 'cattive', le rende propositive. (Jenks, 2003: 81)

In fondo, è proprio a causa del cedimento a quel desiderio impronunciabile che Leo intraprende il percorso che lo porta oggi a riflettere sulle sue esperienze. Aver trasgredito lo spinge dapprima a chiedersi «A che razza appartengo? Che cosa c'è nel fondo del mio seme?» (Siti, 2017: 197), e ancora:

Tu però, mio Signore, devi dirmi perché io sono così – è psicologico, biologico, ereditario, stocastico? Disfunzioni organiche, tossine nel sistema nervoso? Tu adesso vieni giù e mi spieghi, non puoi cavartela con l'onnipotenza indecifrabile. È un dono che non ho capito, uno stigma d'elezione? Se invece, come mi sembra, è un macigno da portare, per quale colpa l'ho meritato? Ma Dio restava muto. (179)

La tentazione metaforizza da qui in poi un altro dei significati portanti di tutta l'opera: la ricerca della conoscenza (il primo capitolo si intitola “Chi sono io, se Dio esiste?”). Don Leo è tormentato dal proprio desiderio, ma non possiamo ignorare i molti conflitti in cui si dibatte. È lo stesso Siti a enumerarli:

Il primo è quello tra una religione accomodante, che facilita la conciliazione dei fedeli col consumismo, e una religione spietata, che esige dai fedeli anche il disumano. Il secondo conflitto è quello, vecchio quanto la Chiesa, tra una teologia ostile all'umanesimo e una che vuole conciliare in Cristo le due nature, scoprendo nella fede l'esaltazione e il culmine dell'umanesimo e dell'arte. Il terzo è quello più privato, tra un desiderio ossessivo da cui non riesce a distogliersi e la ferma decisione di reprimerlo ad ogni costo; contraddizione

³ Per tornare all'esempio evangelico: anche l'incontro tra il Diavolo e Gesù nel deserto è un esempio di seduzione: l'uno cerca di sedurre l'altro attraverso la sua parola, ed è unicamente grazie alla conoscenza dei testi e alla stretta osservanza della Legge scritta che il Messia gli risponde e lo scaccia.

⁴ *Sedurre*, in Vocabolario, Treccani.

tra un'indole che ama la vita e un Dio che lo costringe a temerla. (Olivero; Siti, 2017: s. p.)

Leo si interroga incessantemente su tutto, è un prete – per usare le parole di Sant'Agostino – che ha bisogno di comprendere per credere⁵: «La distanza dell'umanità dalla volontà di Dio non può essere valutata secondo nessuna ideologia umana, neppure quella della Chiesa. Che strano prete che sono. Un imbucato alla festa del Regno» (29).

Il silenzio e l'inconoscibilità della volontà divina (ribadite anche da quel «Ma Dio restava muto» del passaggio precedente) vengono soppiantate dalla prorompente del desiderio? È attraverso questa simmetria asimmetrica che Siti cerca di riabilitare la tentazione come metodo, come sperimentazione gnoseologica prima ancora che etica o morale. E sarebbe superficiale credere che sia la pedofilia a dettare il tono della discussione. Molto più acutamente, l'autore sfrutta la vocazione religiosa dei suoi personaggi per criticare le certezze del razionalismo moderno: se i teologi hanno sempre interrogato il problema della tentazione e i filosofi, fin dall'età classica, hanno condiviso «l'idea che il cedimento e la resistenza alla tentazione fossero l'esito di una libera scelta dell'individuo» (Festa, 2024: s. p.), l'Illuminismo ha sostituito alla fiducia nel libero arbitrio una concezione deterministica del comportamento umano. Don Leo è assimilabile al tossicodipendente – anch'esso un agente morale – che riesce a uscire dalla dipendenza:

Dopo l'ordinazione e fino a oggi, Leo non ha più avuto contatti fisici con minorenni, né con nessun altro essere vivente – la repressione è diventata sempre più agevole con l'esercizio, i digiuni e i fioretti sempre meno necessari. Non si tratta di rinunciare all'espansione vitale, anzi il segreto è volerne ancora, volerne di più – una corporalità di secondo grado, estensiva oltre che intensiva. Non “capire” ma “vivere”, scontare appieno la dimensione limitante del desiderio: dalla carne al fuoco dell'olocausto che la divora tutta e la trasforma in offerta. Non porsi obiettivi irraggiungibili, “il Diavolo può incitare a insostenibili propositi di virtù, per indurre disperazione”. Le crisi di fantasia ossessiva, quando arrivano (e arrivano), si devono accogliere allegramente come grandinate violentissime che puliscono l'aria. (Siti, 2017: 199-200)

«Non capire ma vivere»: Anselmo d'Aosta si unisce a Dostoevskij per cristallizzare una volta per tutte la tentazione del nostro protagonista in un desiderio tanto impronunciabile quanto irraggiungibile.

Chiudiamo questa prima parte del nostro studio ipotizzando un'ultima definizione della tentazione nell'universo sitiano: la tentazione come immagine (o sarebbe meglio come icona?). Oggi forse più che mai l'umanità è costantemente a caccia di immagini, immersa in un mondo sempre più immateriale. Inseguiamo delle evanescenze, consapevoli dell'impossibilità di raggiungerle per davvero. Il desiderio – e con esso la tentazione – si proietta sempre in avanti, scivola oltre, costringendoci a un perpetuo lavoro di Sisifo. Rincorriamo il desiderio attraverso

⁵ L'espressione latina *Intelligo ut credam* significa letteralmente “capisco per credere”. È stata introdotta da Sant'Agostino per risolvere il problema della non-conoscibilità del Dio trascendente dei cristiani. Sarà poi modificata in *Credo ut intelligam* (“credo per capire”) da Anselmo d'Aosta. Essa riprende lo stesso concetto della filosofia platonica: è necessario possedere la conoscenza del mondo (e, nel caso di Platone, delle idee) per permettere all'uomo di giungere alla fede in Dio.

le immagini che ne incarnano la forma, ma senza mai poterlo possedere del tutto. Esiste un legame profondo tra il desiderio e l'immagine: è attraverso il potere dell'immaginazione che il desiderio ci spinge avanti nell'esperienza conoscitiva. L'immagine è...

[...] ciò che noi siamo, e noi non incontriamo più se non immagini, in un mondo ormai virtualizzato dove trionfa l'immaginazione, essenziale elemento costruttivo. Questa è la nostra maniera di conoscere. E se l'uomo desidera "per natura" vedere, come recita l'incipit della *Metafisica* di Aristotele, l'immagine, fisica o mentale che sia, implica di per sé un rapporto con il desiderio. Anzi, l'immagine è desiderio, lascia sempre a desiderare, non coincidendo mai con la cosa vista. La cosa eccede sempre la sua immagine. Un lato della cosa si sottrae inevitabilmente allo sguardo. Vediamo solo quello che vogliamo vedere, mai la cosa nella sua totalità. 'Curiosità' significa letteralmente prendersi cura di questa mancanza, del vuoto che si apre oltre il visibile. Talvolta oltre il lecito, come nel mito di Atteone. Quanto più un oggetto del desiderio è proibito, più severa la censura dello sguardo, tanto più l'oggetto diventa appetibile. Quanto più è distante, sconosciuto, tanto più aumenta la sua capacità di sedurre o spaventare. (Pomarici, 2024: s. p.)

Nel mito classico, il castigo riguarda chi trasgredisce il divieto di guardare, ma nella versione contemporanea della pulsione scopica il desiderio è piuttosto un bisogno di essere visti⁶. C'è un'inversione del significato della *hybris* e della punizione che ne consegue: non si viene puniti per aver visto, ma per essersi troppo offerti allo sguardo altrui. Si pecca non per aver osato guardare, ma per aver ceduto all'eccesso di immagine e di desiderio.

II. Andrea, o il tramonto della tentazione

Nel sesto capitolo viene introdotto uno dei co-protagonisti della storia: Andrea, meno di dieci anni, molto intelligente e con una famiglia problematica («Andrea è il cucciolo d'uomo che è già sfuggito all'incantesimo» Siti, 2017: 243; «Che Andrea sia più intelligente della media nessuno potrebbe negarlo; ma è una grazia sibillina, innaturale, dovuta alla necessità di adattarsi in un ambiente ostile», 295). Il padre decide di affidarlo a don Leo per "raddrizzarlo". Come già accennato, Leo non prova mai desiderio per Andrea, non cade mai in tentazione:

«Su questo sbagli, scusa ma ti sbagli... il biondino, come lo chiami tu, l'Andrea, è una prova che anzi sto superando bene... non ho mai fatto strani pensieri su di lui, non è il mio tipo, mi lascia pulito come l'acqua... tornano dei fantasmi, qualche volta, che non c'entrano con lui... è tutto chiuso a chiave nel gi-iardino della concupiscenza... nessuno può i-immaginare quanto si sta male...» (312)

Andrea è davvero una prova che il Signore m'ha mandato: è reattivo, sensibile, bisognoso, avrebbe tutto per essere desiderabile e invece... Leo non si è mai sentito così leggero e sicuro di sé mentre lo guida per le spalle attraverso la porta girevole: un adulto protettivo e anche un po' burbero. (314)

⁶ Potremmo aggiungere: dell'essere visti nudi, che è il contrario dell'*aidós* greca. L'*aidós* definiva l'esperienza di base connessa alla vergogna di essere visti in modo inappropriato, dalle persone sbagliate, nella condizione sbagliata. È direttamente collegato con la nudità, e a reazione è quella di coprirsi o di nascondersi. Il corrispettivo latino è il *pudor*.

Al contrario, è il bambino ad avvicinarsi sempre più al protagonista, che entra addirittura a far parte dei suoi sogni:

Andrea è in fase Rem: mamma Bianca rideva a letto con uno sconosciuto e lui s'è infilato le dita nelle orecchie per non sentire – così s'è addormentato, ormai la notte è alta (di là tutto tace) e i sogni arrivano fischiando come meteoriti. Papà Adolfo ha invitato don Leo nella vecchia casa di Rapallo, ma Andrea ha dieci anni come adesso; ha dimenticato in camera degli ospiti l'album di Hiroshi Shiba – lo va a prendere e trova don Leo senza tonaca, con dei buffi mutandoni lunghi e tanti bottoni: «vieni a darmi un bacio», Andrea non vorrebbe ma qualcosa si sta muovendo nel suo pisello. Dentro il pisello, come un animaletto che gratta. Nonna Ruth passa la lucidatrice in corridoio, fin che dura il rumore lei non può venire a sorprenderli – sale nudo sul letto, di colpo sente la mano di don Leo tra le cosce: «come sei liscio, non ti faccio male, c'è tanta crema». Lui scappa via dal materasso ma sa che la mamma sarebbe d'accordo. Questo gli fa drizzare i capelli sulla nuca, mentre la mano di don Leo è lunga venti metri, fresca e si allunga sempre di più: Andrea è diventato muto ma trova, dovunque si sposti, quella mano sorridente come un tentacolo vicino al buchetto. (324)

Fino al momento della catastrofe:

Leo è commosso da quel cucciolo senza padrone, che si arrampica a forza di intelligenza pura sulle pareti del pozzo dove è stato gettato, e gratta con le unghie alla ricerca di un semplice affetto.

«Nella nostra stazione (gli scompiglia il ciuffo) sei sempre il benvenuto.»

«Leo... posso dirti una cosa importante? se non ti incazzi, però...»

«Meglio "se non ti arrabbi" ... per le parolacce aspetta ancora qualche anno.»

«*(stringendolo)* Ti amo.»

«Anch'io t-ti amo, Andrea, t-ti voglio t-tanto bene.»

«Posso toccarti il pisello? *(poi, ripetendo una frase del padre che lo fa sentire adulto ma lo fa anche violentemente arrossire)* io vado subito al sodo.» (346)

Qual è il ruolo di Andrea? E soprattutto, di che interesse è per noi se la sua figura non fa scattare la tentazione? Egli è contemporaneamente una proiezione della colpa di don Leo e un suo strano doppio. Sappiamo già che Andrea si suiciderà, e concordiamo con Trevi nel dire che Siti non suggerisce...

[...] che se il suo protagonista fosse ricaduto nel peccato avrebbe salvato l'essere fragile e bisognoso che gli era stato affidato. Questo semmai è quello che ritiene Leo nella sua confusione. Ma noi non gli crediamo neppure per un attimo. Come si potrebbe attribuire una tale meccanica bestialità all'autore? Semmai, il pessimismo antropologico di Siti, e non da oggi, punta il dito sulla fatale discrepanza tra ciò che crediamo di essere e gli eventi che dovrebbero rendere reali quelle convinzioni. (Trevi, 2017: s. p.)

È come se i due si tormentassero a vicenda: Andrea attiva in don Leo il cortocircuito della colpa anche in assenza di desiderio (e dunque di tentazione); Leo frustra il desiderio del bambino, che non è affatto desiderio erotico, bensì ricerca estrema di connessione e libertà

(«Andrea è arrabbiatissimo: nessuno vuole che io vado dove voglio andare, ma se ne pentiranno» Siti, 2017: 349). È il capovolgimento e al contempo lo svolgimento logico di tutta la ricerca socio-letteraria sitiana. Leggiamo cosa scrive l'autore nei *Ringraziamenti*:

Quanto alle preferenze erotiche del mio don Leo, mi sono reso conto che il loro essere così radicalmente condannate e rimosse dal sentire comune le rendeva un buon pavimento narrativo per riflettere sui rapporti tra religione e perversione, tra ragione, desiderio e tecnologia – sui delitti della serenità e sull'importanza del Male nelle grandi mutazioni sociali. Mi è parso giusto fotografare il Desiderio nella sua forma più distruttiva ed estrema proprio mentre l'età del desiderio (grande invenzione del secolo scorso) sta cedendo il posto a un'epoca del bisogno. (367-368)

Laddove si grida allo scandalo, Siti ci mette davanti la contraddizione tra l'individuo il cui desiderio lo spinge ad agire, e la società (volendo anche la massa) docile e anestetizzata. Forse poco importa che il tema del romanzo sia la “perversione” della pedofilia. Don Leo e Andrea si suicidano perché rappresentano l'impossibilità del desiderio che si compie; entrambi risolvono così la loro particolare scissione:

Ha l'impressione che a dieci anni sia già diviso: che l'incrinatura, o meglio la faglia, tra esistere e risultare sia in lui già slabbrata e quasi decrepita. (296)

Leo per la prima volta si è sentito leggero e intero nello stesso tempo. (362)

Tuttavia, non è con il suicidio del protagonista che si chiude il romanzo, bensì con la vacanza di Emilio e Roberto in Brasile, «in una bolla trasparente: senza crisi, senza guerre e rifugiati, senza l'obbligo di sfruculiare nelle reciproche bassezze» (363-364). Quello che interessa a Siti è – ancora una volta – lanciare un allarme: il desiderio è scomparso; noi aggiungiamo: e con esso la tentazione. E laddove non vi è tentazione, non vi è autocontrollo e dunque libero arbitrio. Non sono ipotesi nuove⁷, e forse valgono oggi ormai solo come tracce di un'epoca già tramontata, ma concorrono a restituire l'immagine dell'avvento definitivo di una visione riduzionista del mondo, secondo la quale le persone non sarebbero che complesse macchine biofisiche. Attraverso il suicidio di don Leo il cerchio si chiude: se la tentazione non esiste, allora la libertà di desiderare e quella di non desiderare non solo si equivalgono, ma non significano più nulla. Nell'evoluzione della biopolitica foucaultiana, c'è spazio solo per il desiderio iconico del mercato e dei nuovi media che – come il *soma* di Huxley – mette al bando qualsiasi forma di sofferenza.

Conclusione

Qual è il ruolo della tentazione nella costruzione narrativa di *Bruciare tutto*? Qual è il suo statuto etico e teorico intorno al discorso che l'autore fa sul desiderio? Queste sono le domande da cui siamo partiti e a cui abbiamo cercato di rispondere attraverso l'analisi di uno dei romanzi più controversi di Siti. Abbiamo, inoltre, scelto di utilizzare la categoria della tentazione poiché nessuno ne aveva parlato prima, nonostante l'evidente legame con le tematiche erotiche e soprattutto religiose del testo.

⁷ Pensiamo a *L'Homme moderne bourreau de lui-même* (1951) di René Gillouin, o a *Our right to drugs* (1992) di Thomas Szasz.

Nella prima sezione, ci siamo soffermati su come il romanzo esplori la pedofilia non come atto criminale o pura perversione, bensì come desiderio erotico, invitando il lettore a una comprensione intima del colpevole. In quest'ottica, la tentazione è descritta come una drammatizzazione del rapporto tra soggetto e desiderio: don Leo vive il proprio desiderio come una prova che lo divide interiormente, oscillando continuando tra trasgressione e colpa. Tuttavia, attraverso questa lacerazione, il testo suggerisce che la trasgressione non sia semplicemente condannabile, ma parte integrante della condizione umana in quanto esperienza dell'*eros* (in Siti sempre opposto implicitamente al *logos* della Legge), capace di trasformare e mettere in discussione ciò che è considerato incontestabile.

Nella seconda sezione abbiamo visto le teorie di Siti in atto: attraverso la figura di Andrea, il testo ci ripropone il fantasma della pedofilia, ma senza la colpa. È Andrea a portare avanti la narrazione: escluso dalla sua situazione familiare, vede in don Leo l'unico adulto che sembri interessato alla sua crescita; quando, tuttavia, questa ricerca di autonomia assume connotazioni erotiche, la tragedia è segnata. Siti costruisce ancora una volta dei doppi: entrambi i personaggi, incapaci di risolvere le proprie scissioni interiori, si suicidano, simboleggiando l'impossibilità di conciliare desiderio (di qualunque natura e origine) e realtà. A sanzionare inoltre la perdita del desiderio come spazio di autonomia individuale, il romanzo si chiude con un'immagine di alienazione, frutto di una società priva di libero arbitrio.

Il desiderio, la colpa, la tentazione: l'autore sfrutta il testo come spazio di ambiguità e sperimentazione morale. In questo modo, la tentazione non è solo motore dell'azione, bensì vero e proprio presupposto metodologico ed estetico di tutto il romanzo. Come sottolinea Bazzocchi, *Bruciare tutto* «non dà fastidio perché parla di una sessualità distorta o di un tabù. Il fastidio nasce dal fatto che quel tabù non viene liquidato con le modalità scandalistiche di un dibattito televisivo» (2017: s.p.). Siti coglie nel tema della pedofilia (già comparso in *Resistere non serve a niente*) l'ennesimo buco della serratura da cui spiare la condizione dell'individuo nella società dell'iperconsumo e dell'informazione e, ancora una volta, scopre che parlare di desiderio è un problema. Viene allora tacciato di immoralismo o di oscenità non perché parli di pedofilia, bensì perché...

[...] in Siti, l'immoralismo non traveste o nasconde o rovescia una qualche forma di moralismo. Le storie di professori universitari o politici che cercano e raggiungono la felicità grazie alla prostituzione, o di bankers mafiosi che rivelano quanto criminale sia il sistema economico, non sono il contrario del vero amore, o eccipienti della ribellione: dicono, invece, che l'inautentico e il male sono la nostra condizione di vita, che non c'è scampo da cercare, e che c'è poco altro. Dicono, insomma, che il bene, quel bene su cui lucrano i moralisti, è l'illusione degli ingenui, o degli sciocchi. (Donnarumma, 2019: 54)

Si tratta di irresponsabilità? Il romanzo non offre una visione univoca della pedofilia, evitando di affrontarla da una prospettiva monodimensionale. La esplora sia dal punto di vista dell'adulto sia da quello del bambino, intrecciandola a esiti distruttivi ma anche a possibilità di riscatto. Allo stesso tempo, tira in ballo il desiderio infantile: la sua gratuità, il suo specifico linguaggio, il suo autonomo e conflittuale significato ludico ed esperienziale; e vi contrappone la mercificazione del bambino e dei suoi sentimenti da parte dei media e della pubblicità, la sua immagine adultomorfa, propagandata attraverso quel linguaggio di mercato che dà forma ai nostri bisogni indotti.

Nulla di nuovo sotto il sole per un lettore di Siti. Al di là dello scandalo, *Bruciare tutto* non è che – lo ripetiamo – lo svolgimento logico di tutta la ricerca sitiana sin da *Scuola di nudo* (1994): il desiderio come struttura fondante la realtà, la perversione come ripiegamento dell'Assoluto su se stesso, l'annullamento nel consumo come strategia biopolitica definitiva.

BIBLIOGRAFIA:

BAZZOCCHI, Marco Antonio (aprile 26, 2017). Bisogna bruciare Siti?. *Doppiozero*. <http://www.doppiozero.com/materiali/bisogna-bruciare-siti> [dicembre 17, 2024].

DONNARUMMA, Raffaele (2019). Walter Siti, immoralista. *Allegoria*, XXXI (80), 53-90.

FESTA, Roberto (luglio 26, 2023). Il tramonto della tentazione. *Endoxa*, 9 (52). <https://endoxai.net/2023/07/26/il-tramonto-della-tentazione/> [dicembre 3, 2024].

JENKS, Chris (2003). *Transgression*. London: Routledge.

POMARICI, Ulderico (2023). Tentazione, desiderio, immagine. *Endoxa*, 9 (52). <https://endoxai.net/2023/07/26/tentazione-desiderio-immagine/> [dicembre 3, 2024].

OLIVERO, Dario; SITI, Walter (2017). Ho creduto che don Milani somigliasse al mio prete pedofilo. *La Repubblica*. https://www.repubblica.it/cultura/2017/04/19/news/walter_siti_pedofilia-163415616/ [gennaio 17, 2025].

SIMONETTI, Gianluigi (2017). Tre tipi di racconto. Su *Bruciare tutto* di Walter Siti. Seguito da Tre tipi di critica? Una postilla. *Le parole e le cose*. <http://www.leparoleelecose.it/?p=27279> [gennaio 08, 2025].

SITI, Walter (2017). *Bruciare tutto*. Milano: Rizzoli.

TINELLI, Giacomo (2019). Alle soglie di *Bruciare tutto*. Processo al romanzo. *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, 23, 141-158.

TREVI, Emanuele (2017). Walter Siti e i segreti di un prete. La tentazione inquina la vita. *Corriere della Sera*. https://www.corriere.it/cultura/17_aprile_13/walter-siti-bruciare-tutto-rizzoli-cbce2904-2070-11e7-bd15-0033557177a7.shtml [gennaio 17, 2025].

Vocabolario Treccani online, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. [https://www.treccani.it/enciclopedia/potenza_res-d8942172-8bb5-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/potenza_res-d8942172-8bb5-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)/) [gennaio 22, 2025].

WILLIAMS, Bernard (2008). *Shame and necessity*. Los Angeles: University of California Press.

Resisting Temptation: Kawabata's *Senbazuru* (*Thousand Cranes*) and *Namichidori* (*Plovers* *above Waves*)

MIHAELA CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

"Alexandru Ioan Cuza" University of Iași, Romania

micer1105@gmail.com

Keywords

Kawabata;
senbazuru vs.
namichidori;
 desire vs. restraint;
 beauty; *mono no*
aware; *wabi sabi*.

In an attempt to clarify and sort out some things seemingly left unfinished in his novel *Senbazuru* 千羽鶴, *Thousand Cranes*, published in volume in 1952 (Shōwa 27), Kawabata Yasunari wrote in 1953-1954 (Shōwa 28-29) several fragments featuring again Mitani Kikuji, the two young ladies (Inamura Yukiko and Ota Fumiko) in whom he shows a strong (though very different) interest, as well as the malicious and interfering Kurimoto Chikako, all of them repositioned within a relationship system inspired by another traditional Japanese bird-design, known as the plover, or *chidori* 千鳥 (literally "a thousand birds"), presented in a special configuration, *namichidori* 波千鳥, "plovers above waves". After elaborating on his characters' acts and feelings, the author eventually lost motivation – or resisted the temptation – to continue the endeavor and abandoned it, citing the loss (or theft) of his notebook with meticulous sketches. In the following 18 years of his life, he never revisited this particular project, preferring to write other books, among which *Utsukushisa to kanashimi to* 美しさと哀しみと, *Beauty and Sadness [too]* (1964/Shōwa 39), where he revealed his thoughts on a specific theme that four years later he approached again, from another angle, in his Nobel Prize conference, *Japan, the Beautiful and Myself*. Finding beauty in sadness, evanescence, renunciation, and incompleteness – fully embracing the *wabi-sabi* 侘び寂び aesthetics – might well explain the mystery of a certain notebook that supposedly went missing forever.

Towards the last quarter of the 19th century, once the *sakoku*¹ era came to an end, Japan entered into significant and intense communication with Europe. As far as arts and literature – and artistic *perception*, in general – were concerned, a two-way process of discovering the Other began then and continued steadily through the first four decades of the next century.

¹*Sakoku* 鎖国, "closed country," a policy of national isolation enacted by the Tokugawa shogunate to keep at bay foreign (mainly colonial Spain's and Portugal's) influences threatening Nippon's social order, stability, and peace.

On the one hand, from the 1870s, Claude Monet and other French Impressionists collected, copied, and drew inspiration from Japanese paintings and woodblock prints of the Edo period (*ukiyo-e* 浮世一絵, “fleeting life/transient world – image/-s”). Claude Monet and Edgar Degas borrowed themes and composition strategies from Hokusai, Utamaro, and Hiroshige. Georges Seurat and Paul Signac adopted a flattened space and an asymmetrical perspective. Between the late 1880s and 1900, Pierre Bonnard and the other Nabis simplified forms, showed interest in decorative patterns, and used pure, saturated colors, frequently within a specific Japanese format (*kakemono* 掛け物, “hanging item/scroll”).

On the other hand, while maintaining a strong connection to national cultural and artistic heritage (such as Bashō’s imagistic poetry), *Shinkankakuhwa* 新感覚派, or the Japanese “Neo-Impressionism,”² emerged as a distinctive literary movement within the broader context of local Neo-schools and related artistic expressions³ of the 1920s and 1930s that were influenced by two prominent figures, Yokomitsu Riichi and Kawabata Yasunari.⁴ By drawing inspiration from the European Avant-garde and Modernism,⁵ this movement sought to revitalize the Japanese literary tradition and deepen its connection with visual arts and sensory experiences.

Revealing “the perception and sensitivity of a painter transposed into the medium of language” (Arnold, 1983: 61)⁶, Kawabata’s writings impress with their descriptive power, resulting from a complex weaving of evanescent images and fugacious sensations. “Mental associations are triggered visually” and “they comprise the background for a series of emotional shifts over a central theme and substitute for conventional plot structure and characterization” (64). Kawabata’s fiction does not adhere to a conventional, stable narrative structure or a delineated evolutionary trajectory. Rather, it emerges as a composition of bits and pieces almost randomly brought together by Proustian intermittences of the heart, “thus becom[ing] a richly structured composition of atmosphere, texture, color, and sound” (64), that brings afore “a highly allusive imagery” (Petersen, 1979: 24). At a first glance, his texts are mere collections of impressions, they resemble chance (and swiftly, ever-changing) piles of fallen plum blossoms – or graceful crane silhouettes suddenly soaring towards unfathomable skies. But such “narrative disunity” must not be confused with “the overall *aesthetic* unity of the work” (Cassegård, 2007: 131). In fact, in addition to sophisticated visual signs and symbols, an intrinsic, all-pervasive poetry of old subtly shapes Kawabata’s amorphous prose. A keen sense of harmony and an absolute devotion to beauty give it consistency and coherence.

² Or rather “New Sensualism,” or “New Perceptionism,” opposing naturalist and proletarian views and methods, using blended sensory impressions, unexpected (often photographic and cinematic) images, sharp transitions and changes of perspective, and advocating the subjectivity of feelings, the truth of one’s inner world over the objectivity of a dispassionate reality.

³ *Shinkōgeijutsuha* 新興芸術派, “The Newly Emerging Aesthetic Movement,” or *Shinshinrishugiha* 新心理主義派, “The New Psychological School,” for instance.

⁴ For details and comments regarding Kawabata’s involvement with the vocal and sometimes showy Neo-Sensualist Group (while also feeling strong affinities with the discretion and austerity of Zen spirit), as well as his keen interest in sense perception and sensory experience, “which is responsible for the creation of his unique, purely aesthetic evaluation of a visual event,” see Arnold, 1983: 63-66.

⁵ More on Western influences upon the 20th century’s Japanese people, in general, and on Kawabata’s fictional people, in particular, see Lau, 2012: 80, 85. See also: Nihei, 2018, for “a general summary of Kawabata’s relationship with Modernism and Spiritualism” (74); Gessel, 1993, for a meticulous evaluation of Kawabata’s intricate (and ultimately frustrating) “dance” with Modernity and Modernism; Keene, 2003: 32-37, for a thorough and insightful presentation of Kawabata’s “initial fascination with occidental Modernism” and his subsequent “non-linear” “return to the East” (37).

⁶ Thereby indirectly fulfilling his “early aspirations to be a painter” (Arnold, 1983: 62-63).

“Seidensticker likens his novels – with their ‘loose form, a stringing together of episodes with no clear beginning, middle, and end’ [1984: 114f., 119] – to *renga* or traditional linked verse”⁷ (note 2, 146).

Senbazuru (千羽鶴, *Thousand Cranes*), printed as a volume in February 1952 (Shōwa 27), is a compilation of six pieces originally published in three different literary magazines between May 1949 (Shōwa 24) and October 1951 (Shōwa 26). It explores opposing concepts (beauty *versus* ugliness) and conflicting feelings and experiences (longing, desire, transgression, and guilt; pleasure and grief; temptation and self-restraint). Indecision hangs in the air, men and women of various ages drift with their hidden passions, trying – to no avail – to get together and control their own lives. Their perceptions, choices, or loyalties are always shifting; their respective personal stories seem to intersect one another in a traumatic way, either haphazardly or at the whims of some cruel, inscrutable gods. When emotions invade and threaten to destabilize their orderly (and rather dull) micro universes, people try to compensate by turning to rituals (like the tea ceremony) or to customary practices and longstanding traditions (such as standardized matchmaking, deemed a necessary and unfailing step towards domestic tranquility). But performed by low-quality individuals, rituals are compromised, becoming vulgar and blasphemous imitations of the sacred.⁸ They become empty and powerless to regulate disorder any longer, even when they appear impeccable in form⁹.

Following the established Japanese tradition, Kawabata’s writings have an elliptical, allusive, and elusive nature. They are intentionally vague, and their readers are often left to wonder what they *truly* mean. For every single element of the narrative (be it a situation, or a person, or an object) there are always multiple possible (and also “impossible,” i.e. imaginable, but judged as highly improbable and subsequently refuted) interpretations or explanations – one for each reader or even one for each (re)reading, in some cases. Throughout *Thousand Cranes*, Yukiko (“the Inamura girl”) is identified by Kikuji by her *furoshiki*, by her “kerchief, the thousand-crane pattern in white on a pink crape background” (Kawabata, 1996b: 10). Already sensing “something fresh and clean” (45) whenever seeing, or just remembering or thinking of her, he has a soul-stirring epiphany of salvation from sin and guilt immediately after he learns that Mrs. Ota, his (and his late father’s) mistress, took her own life:

Kikuji sat by the telephone with his eyes closed.

He saw the evening sun as he had seen it after the night with Mrs. Ota: the evening sun through the train windows, behind the grove of the Hommonji Temple.

The red sun seemed about to flow down over the branches.

The grove stood dark against it.

The sun flowing over the branches sank into his tired eyes, and he closed them.

The white cranes from the Inamura girl’s kerchief flew across the evening sun, which was still in his eyes. (65-66)

⁷ Further references to Kawabata’s narrative style using *renga*- and *haiku*-like techniques in Gessel, 1993: 183; Starrs, 1998: 141.

⁸ “I may say in passing that to see my novel *Thousand Cranes* as an evocation of the formal and spiritual beauty of the tea ceremony is a misreading. It is a negative work, an expression of doubt about and a warning against the vulgarity into which the tea ceremony has fallen.” (Kawabata, 1981: 68-67)

⁹ For instance, the very strict tea ceremony instructor Chikako “uses the Art of Tea as a tool in managing Kikuji’s affairs” (Petersen, 1979: 152).

Such a powerful image of “thousand¹⁰ cranes” in glorious flight rather casts doubt on the validity of Petersen’s (1979) viewpoint¹¹ that Yukiko’s *furoshiki* features an *orizuru* design¹². Although the joyous, whimsical pattern appears frequently enough on various Japanese textiles¹³ since the early days of *Edo jidai* 江戸時代, the paper crane does not seem to resonate with Yukiko’s classical, exquisite, and rather aloof beauty. Paper cranes may appear now and then on the cover of a foreign-language edition of Kawabata’s novel, but one or more *real* cranes (standing or in full flight) feature on the respective covers of the vast majority of its Japanese editions, which might be indicative of how the author’s country fellows tend to understand the *Senbazuru* title. Moreover, *Thousand Cranes* was among the three novels cited by the Nobel Committee when awarding Kawabata the prize in December 1968. The artwork especially done (by Brusewitz, Anckers and Miura) for his one of a kind diploma and trying “to summarize something of the atmosphere and character of [the] author’s works” (The Nobel Prize Organization, 2025) shows a flock of cranes flying in close formation, in the vein of many Japanese artistic representations of the *senbazuru* theme. One of these depictions is, for instance, Tawaraya Sōtatsu and Hon’ami Kōetsu’s famous *Anthology with Cranes* from the early 1600s, “acquired in 1960 by Arakawa Toyozō, a famous ceramist,” who invited Kawabata to admire it together when they met in Nagoya in November 1968 (see Taniguchi, 2021). One cannot help but think that theirs was a meeting of minds and a solid confirmation of his artistic intuition for Kawabata. Seeing the magnificent scroll, he must have found it very much in alignment with his mental representation of the “thousand cranes” motif. Besides, after “[superimposing in *Senbazuru*] the texture and color of a Shino tea bowl with the image of a seductive woman” (Taniguchi, 2021), he surely rejoiced in Arakawa’s expertise and devotion to (re)creating *Shino-yaki* 志野焼. Eventually, the most powerful, irrefutable, one could say, argument to decide what sort of cranes are gracing Yukiko’s *furoshiki* is advanced by the author himself:

Kawabata [...] explained that the novel was an embodiment of his longing for the beauty of a thousand cranes soaring in the morning or evening sky. In January 1953, a few months after the first publication of the novel in book form, he also wrote a *haiku*:

In the New Year’s sky
thousands of cranes hover –
or so it seems to me.
(Ueda, 1976: 192)

¹⁰ “Thousand” in *senbazuru* is not to be taken literally. It rather means “many,” “numerous,” “countless.”

¹¹ “At one level, *Thousand Cranes* is a story of sickness – a theme made clear by the title’s allusion to the paper birds of origami (the art of paper folding). The Japanese say that anyone who can fold a thousand paper cranes – even on his deathbed – will surely recover from his malady.” (Petersen, 1979: 150)

¹² “In origami, Japanese paper folding, the crane is the animal most frequently produced. It is traditional to fold and string together one thousand cranes (*senbazuru*) when making a special wish for oneself or another person.” (Baird, 2001: 106)

¹³ “The thousand-crane pattern is a centuries-old art motif in Japan. Basically, it is a stylized depiction of many cranes soaring in the sky, but there is also a variation that represents paper cranes rather than real ones.” (Ueda, 1976: note infra 180)

The majestic, red-crested, long-necked and long-legged *tsuru* 鶴, the crane, is thought to bring good fortune and a long, serene life. A pair of cranes is an omen of marital bliss. A flock of flying cranes embodies pure beauty, freedom, and inspiration. Although it generally symbolizes a successful pursuit of longevity and happiness, in Kawabata's novel the *senbazuru* ("thousand cranes") design fails to assist anyone – Kikuji, Fumiko, or Yukiko – in their respective quests for love, peace of mind, and/or ideal beauty. One could say that such a severe anticlimax made the author feel that he owed (his characters and his readers, also) some reparation. In April 1953 (Shōwa 28), he published in *Shinchō Novels* 『小説新潮』 a short narrative, "Namichidori" 「波千鳥」, "Plovers above Waves", featuring, as newly-weds, Kikuji and Yukiko, two of the characters left stranded in *Senbazuru*. Until July 1954 (Shōwa 29), he continued to add new material to it (he successively published seven other installments in the same literary magazine), bringing back two more characters: Fumiko (though indirectly, as the author of a long, affectionate, but resolute goodbye letter sent¹⁴ to a confused and dismayed Kikuji, urging him to make a clean break from their painful shared past) and the meddling, irritating Chikako. It seems that Kawabata intended to expand and give his readers a better view on a fictional world that, several years before, had reluctantly come into being, that almost did not happen because of its protagonist's indecision: "Even when he reached Kamakura and the Engakuji Temple, Kikuji did not know whether he would go to the tea ceremony. He was already late." (Kawabata 1996b: 3)

For reasons not entirely elucidated (Kawabata's valuable notebook¹⁵ with detailed sketches reportedly disappeared, either lost or stolen), this sequel has never been completed. But the author did give several indications¹⁶ as to what he (once) had in mind as final developments in the complicated story that he had designed: a dissolution of Kikuji and Yukiko's failed marriage; a reunification of Kikuji with his heart's desire, Fumiko – but with a gloomy twist, the two star-crossed lovers agreeing to die together by a double suicide, far away from the sound and fury of the world and finally saved from people's judgement. In November 1956, three chapters, comprising the first six installments already published in *Shinchō Novels* – "Namichidori", "A Goodbye Journey", "A New Family" – were included in *Kawabata Yasunari Selected Works*, volume 8, as an unfinished continuation of *Thousand Cranes*. The other two installments, left aside in 1956 for being fragmentary, were printed posthumously in January 1982, in the *Complete Works of Yasunari Kawabata*, volume 22: *Unpublished Works* (2). Therefore, there is no complete and definitive version of the carefully planned sequel to *Thousand Cranes*, and the extant material has only been given a provisional, conventional title. As such, it has remained stuck in a kind of limbo: not unlike Schrödinger's cat, it is both dead (that is, abandoned by its author before completion) and alive (i.e., bringing significant, albeit tantalizingly fragmentary, additional information to what *Senbazuru* says). It is exciting (as it

¹⁴ Fumiko repeatedly indicates that she is quite unsure whether she will ever finish and send her long letter, since she very much doubts the wisdom – and the use – of it: "I will probably not send this letter" (see Kawabata, 1956: 202); "I should not write you a letter like this. I'm writing to myself, but I'm addressing the letter to you. I might throw it in the ocean when I have finished it. Or maybe I'll never be able to finish writing it." (204); "At night, I feel anxious and lonely, which makes me write letters like this to no one to send." (219); "I have no intention of sending this letter, but even if I did, it would be my final message to you." (238); "During these six days of travel, I kept writing you worthless words"; "words are empty and they cannot express exactly what I feel." (238)

¹⁵ Or "an entire briefcase stuffed with notes for the new work," according to Gessel, 1993: 184.

¹⁶ Mentioned in Umezawa, 1998: 52.

projects new light over the characters and their actions, presenting its readers with new challenges) and, at the same time, it is annoying (because, instead of clarifying things, it brings further complications). Nevertheless, it is a thought-provoking mystery worth the effort to decipher, despite the scarce chances of achieving success in such an endeavor.¹⁷

Namichidori sets out to show what happened after *Thousand Cranes* ended, following a similar imagery. Just like *senbazuru*, the *namichidori* 波千鳥 motif is a very popular Japanese pattern, based on a propitious and monogamous bird. It consists of two interconnected elements: *nami* 波, “wave(s),” and *chidori* 千鳥, “plover(s),” referring to

several migratory shorebirds that transit Japan in spring and autumn. Chidori in flight have been a favored theme of art and poetry for more than a thousand years, and the birds appear on lacquerware, kimonos, sword furnishings, ceramics, and *netsuke*. Portrayed in large numbers and in a highly stylized manner, they are usually paired with waves, rivers, shorelines, or fishing nets. [...] Because the bird overcomes high waves and strong winds to migrate, it is seen as an emblem of perseverance and the conquering of obstacles. (Baird, 2001: 103)

Much less spectacular than the crane, the plain and sturdy plover is usually associated with hardiness and winter’s (or winter-like) steady coolness. It projects a reassuring reliability, closeness, and peaceful domesticity, a promise of a long life in safety through obstinate endurance and unwavering support for the partner rather than through the crane’s splendid aura, resulting from a rare combination of luck, audacity, and refinement. Soga Sukenari (a.k.a. Soga Jyūrō/Jūrō), one of the two protagonists in *Soga monogatari* 曾我物語, *The Tale of the Soga Brothers*, as well as in *Soga-mono* 曾我物 plays, is a samurai always wearing a plover-patterned¹⁸ *kamishimo* 上下/裱. His emblem, flying plovers, is wholeheartedly shared by his mistress, the courtesan Ōiso no Tora (a.k.a. Tora Gozen), as she wears matching plover-patterned garments in recognition of their love, devotion, and unity in front of all difficulties and challenges.

Plovers appear in Kawabata’s writings more than once. The motif is indeed very popular in Japan, but it seems to appeal to Kawabata in a particular way. On reflection, it is not in the least surprising that such an accomplished aesthete shows interest in a quite ungainly bird. The explanation might lie in his ability to sense splendors and values hidden beneath a rather indifferent surface. To him, plovers suggest neat simplicity, steadfast resilience, and stoic discretion, which amounts to supreme beauty, albeit a secret one, only visible to *connoisseurs*. In *Beauty and Sadness*, the choice of the design obliquely indicates a buoyant young person’s willingness to tone down to keep a thoughtful, healthy balance within a meaningful relationship with someone much more austere:

Keiko was wearing the same kimono as last night: a bluish figured satin with a design of plovers fluttering among scattered snowflakes. The plovers gave it color, but it was rather somber holiday finery for such a young girl.

“That’s a handsome kimono. Did Miss Ueno paint the design?”

¹⁷ Especially considering that *Namichidori* is not easily accessible. Currently, it has only been translated into one European language: Italian (see Kawabata, 1996a).

¹⁸ “In several regards, the *chidori* is an auspicious symbol for the warrior class. The first ideograph used to write the word means ‘one thousand,’ and the second is a homophone for the words ‘seize’ and ‘capture.’” (Baird, 2001: 103)

‘No.’ She blushed faintly. ‘I did it myself, though it’s not what I’d hoped.’ Actually, the somber kimono brought out Keiko’s disturbing beauty all the more strikingly. And there was a youthfulness in the decorative color harmonies and varied shapes of the plovers. Even the scattered snowflakes seemed to be dancing. (Kawabata, 1975: 26-27)

Similar to the crane that can become a quite abstract paper figurine, a *chidori* can be reduced to a simplified geometric shape (sometimes filled with dot-like minute circles). But plovers’ typical tenacity and fortitude are emphasized when they overcome/overfly rough, menacing waves – a realistic picture more often than not. Far from being redundant, the *namichidori* pattern helps maintain the plover within a most serious range whenever it might err in a superficial or even playful way. For a certain amount of time, it allured Kawabata into feeling that it could help him figure out how to manage the cruel and methodical destruction of all the dreams of love and happiness that *Senbazuru* seemed to promise (in vain) to fulfill. In *Namichidori*, new beginnings await each of the three characters previously entangled in a volatile love triangle, who were left adrift or broken (seemingly forever) in *Senbazuru*. Yukiko gathers all her courage and, against her family’s circumspection and Kurimoto’s resentment for Kikuji’s “indolence,” she listens to her heart and instincts, valiantly fights with her feelings of abandonment, and makes a very bold move paying a visit alone to her “Mr. Mitani” (who, unknowingly to her, experiences most painful desertion issues of his own at the time), which, not much later, galvanizes him into proposing. Through a set of six melancholic – striving for serenity – letters written one a day while she travels to her late father’s birthplace (her “farewell journey” “resembl[ing] a Buddhist pilgrimage” – Tsukimura, 1968: 25), Fumiko reappears alive and safe within Kikuji’s emotional orbit, only to let him know that, loving him as she does, she has decided to free him and herself from the “whirlpool” (渦) of their forbidden love (see Kawabata, 1956: 229), because a corresponding “whirlpool of remorse” had threatened to drive her insane (218). Remorse is also what Kikuji feels whenever a memory of Mrs. Ota or Fumiko comes “circling in his mind like a ghost butterfly.” “[T]he throbbing of those wings in the dark depths of his thoughts” (259) keeps haunting him as long as he is still reluctant to move on and continues to dwell on the past.

In *Thousand Cranes*, well on their way to falling in love with each other, Fumiko and Kikuji put two teacups side by side: her late mother’s Shino teacup and his late father’s Karatsu teacup. “[T]he two bowls before them were like the souls of his father and her mother. [...] Seeing his father and Fumiko’s mother in the bowls, Kikuji felt that they had raised two beautiful ghosts and placed them side by side.” (Kawabata, 1996b: 140) After giving herself to Kikuji, Fumiko shatters the Shino teacup because she fervently wishes to separate herself from Mrs. Ota’s lingering shadow. In *Namichidori*, after losing hope of reuniting with Fumiko, Kikuji finally decides to put to rest the dark legacy of the past. He proceeds to burn her letter(s)¹⁹ and also to sell two beautiful objects that to him symbolize the insurmountable obstacles that destroyed their love. One of them is the Oribe cup “brought as a souvenir” (that is, presented as a wedding gift) by his father’s abandoned mistress, Kurimoto Chikako, who, despite Kikuji’s repeated requests, delayed its return as much as she could. It is a “cup marked by fate,” says Kikuji to his wife, Yukiko:

¹⁹ This action is interrupted by Chikako’s visit and its final outcome remains unknown.

It is the cup you used for the tea ceremony at the Engakuji Temple, you know that well. It is the same one that my father gave to Kurimoto after receiving it from the Ota family. [...] Precisely because it is beautiful and valuable, we must entrust it to a competent antique dealer and make it lose our trace. [...] Parting with it does not make me sad because it is not dear to me. I only wish I could purify it of all the wickedness it witnessed. [...] It is not right that human beings made it participate in their unworthy affairs. [...] It is Fate's will that it takes another path now and makes us lose track of it forever. (see Kawabata, 1956: 253-254)

The other object of which Kikuji disposes is the fine Shino *mizusashi* that had belonged to Mrs. Ota and was subsequently given to him by Fumiko. He (rather unwisely) brings it to his and Yukiko's new home and puts it in a cupboard (and the deep, safe recesses of his memory), only to be reminded of it by Chikako's intrusive and pointed question. While selling the Oribe cup feels like a cleansing act to him, parting with the Shino water jar is a completely different story, which deeply saddens him. However, this is the only way he can dedicate himself wholeheartedly to his new family. Once he fully accepts this, he does not hesitate to remove the temptation of long-drawn-out feelings from his life.

After entertaining it for a while, rather abstractly, as exquisite, unattainable perfection, Kikuji realizes that he is not keen to pursue his *senbazuru* dream any longer, because, in the meantime, he has unexpectedly encountered something much more engaging: passionate love, which, unfortunately for him and Fumiko, he recognizes too late, after making irreparable, fatal mistakes. In *Thousand Cranes*, Yukiko is a splendid vision to him in both instances he sets eyes on her. Her beauty strikes him, as well as her poise and elegance. Each time, he painstakingly registers her attire, her perfume, and the atmosphere surrounding her. He is in her awe, but in a quite impersonal, detached way:

To put her on display, Chikako had had her make tea in the Engakuji Temple. Her performance had been simple and elegant, and the impression was still vivid of the shoulders and the long kimono sleeves, and the hair too, radiant in light through paper doors. The shadows of leaves on the paper, the bright red tea napkin, the pink crape handkerchief under her arm as she walked through the temple grounds to the tea cottage, the thousand white cranes – all of these floated freshly into his mind. The second time, she had come here, and Chikako had made tea. Kikuji had felt the next day that the girl's perfume lingered on, and even now he could see her obi with its Siberian irises; but her face eluded him. (Kawabata, 1996b: 118)

Yukiko's eyes and cheeks were abstract memories, like impressions of light. (119)

By contrast, when he sees them at Chikako's tea ceremony, Mrs. Ota and Fumiko thoroughly impress him as unconventional, not perfect, but irresistible lookers, conveying deep, enveloping emotion and quiet sensuality. His eyes cannot help but contemplate (and compare) their faces, necks, and shoulders. Mrs. Ota voluntarily exits the stage of life after realizing that she erred dreadfully. Her daughter replaces her in Kikuji's affections, but she cannot and will not accept being only one half of his "double star." She immediately and irrevocably leaves him, without ever finding out that she has eclipsed anyone else in his heart:

Now, even more than the evening before, he could think of no one with whom to compare her.

She had become absolute, beyond comparison. She had become decision and fate.

Always before, she had been Mrs. Ota's daughter. Now, he had forgotten – the idea had quite left him that the mother's body was in a subtle way transferred to the daughter, to lure him into strange fantasies. (Kawabata, 1996b: 145)

Fearing that Fumiko has taken her own life just like her mother, Kikuji assiduously looks for her in various places, but to no avail. Eventually, he is forced to admit that she is most definitely lost to him, so he decides to marry Yukiko, the ethereal maiden pure as driven snow, embodying “his concept of ideal love, a longing [...] without stain, impossible to consummate” (Ueda, 1976: 181). But in *Namichidori*, as his wife, she stops being the girl with the pink *senbazuru furoshiki* (a persona she agrees to leave behind of her own accord), so he “recasts” her as his partner in a pair of *chidori* having to surpass all difficulties together. He honestly tries to make their marriage work (although sometimes he feels “he is not ready yet”), and Yukiko does the same (she admits they are together now only because she decided to look for him after they lost contact; she even ventures to declare her love for him, which he does not reciprocate, not even once; he is only being truthful, as Yukiko wins his admiration, devotion, even desire at some point, but not his love). Despite all their efforts, they still do not connect; “the waves” seem too high and hostile to them, they remain agonizingly apart, as if lost from each other for eternity. It certainly does not help that Kikuji keeps avoiding the consummation of their marriage. Ridden with guilt and still busy coping with Fumiko's loss, he feels unworthy of touching such an immaculate human being, for fear of defiling her.²⁰ Nevertheless, right before their celibate wedding night, Kikuji tries to protect Yukiko from any disillusionment and hurt that she might feel in the morning. He is very determined to make her understand that he is not rejecting but putting her on a pedestal (for the time being, at least). He makes pertinent and tender commentaries on the *namichidori* design perceived on a kimono she is folding in front of him (see Kawabata, 1956: 181). He recites from a *tanka* by Hitomaro (see *Manyōshū* [Book 3], n.d., 266), insisting on the *yūnami chidori* (夕波千鳥, “plovers over waves in the evening”) sequence, which acknowledges melancholy, longing, and loss, but also suggests that togetherness will make things better in the future. Regrettably, this underlying promise does not come true (yet) in the fragmentary surviving drafts of *Namichidori*.

Like all Kawabata's writings, *Senbazuru* and *Namichidori* are both imbued with the quintessentially Japanese *mono no aware* 物の哀れ, “that feeling for the poignant beauty of things” (Kawabata, 1981: 48), a gentle, but deep and persistent sadness at the fragility and ephemerality (*mujō* 無常) of things, a knowingly futile, but irrepressible yearning for permanence.

Mono no aware, epistemologically speaking, is perceived through the senses, but by using *shiru*, ‘to know,’ the rational understanding of sensory *aware* has been added.

²⁰ Kikuji and the author seem to share this attitude towards some very special women: “Kawabata was attracted throughout his life to virginal, inviolable women. These were by no means the only women he described, but they seem to have represented for Kawabata the essence of beauty.” (Keene, 2003: 32)

Motoori [Norinaga], in this usage, explains²¹ *mono no aware* as containing a broad and profoundly human feeling. [...]

Mono [...] means the vast material world, including all things existing and alive, visible and invisible²² [...]. *Aware*, as an attribute of *mono*, [...] always expresses serious and profound feelings towards *mono*, whether the latter stands for human or non-human objects. (Kato, 1962: 558-559)

To Kawabata, beauty and sadness are essentially and inextricably linked together, never to be experienced separately. Everything he wrote, each fictional world he imagined, has been built on this conceptual foundation deeply embedded in his personality.

“In the Japanese language,” Kawabata once explained, “the word ‘sadness’ is related to the word ‘beauty’...” Appropriately enough, the only major novel of his that presents a novelist for its hero has the title *Beauty and Sadness*. In this work he made frequent use of those two words, in both their substantive and their adjectival forms. Interestingly, when he used the word “sadness” (*kanashimi*) or “sad” (*kanashii*), it was always written with a Sino-Japanese character different from the one in standard use: the ideogram was [哀] *ai* (also *ai* in Chinese) instead of the usual [悲] *bi* (*pēi* in Chinese). And another reading of the character *ai* is *aware*, meaning “pathos.” Most likely, then, it was pathos that Kawabata meant.

In traditional Japanese aesthetics, “pathos” referred to an emotional impact that emerged when a person was confronted with an immense cosmic power and was sadly made aware of the mutability of human life. (Ueda, 1976: 200-201)

Kawabata’s minimalist style also reflects on the content of his writings. Due to his cultural and personal background, the “less is more” principle shaped his entire life and thoroughly guided his creative choices. Sometimes, it seemingly verged to the extreme, countering his very desire and motivation to develop a narrative and making him deplore his occasional “inability” to stop “at the right moment.” In his opinion, “*Thousand Cranes* and *The Sound of the Mountain* [...] both should have ended with their first chapters; the remainder of these novels, he thought, was merely emotional overflow of these first chapters.” (Ueda, 1976: 205) The artist in him rightfully appreciated that “the heart of [Oriental] ink painting is in space, abbreviation, what is left undrawn” (Kawabata, 1975: 54). As long as he lived, he strived to learn this magnificent lesson in brevity, to the perfection he relentlessly pursued in everything. As a writer, he constantly fought the temptation to elaborate, lest he say too much. He probably arrived at a point where he felt that *Namichidori* was superfluous and not worth continuing. But he could not withdraw the already published fragments; explaining his decision to abandon the project would have been another instance of “emotional overflow.” By a stroke of fortune, the

²¹ Reference to the second of the nine volumes constituting Motoori’s ample *Genji-monogatari tama-no-wo-gushi* (“A Commentary on/An Explanation of *The Tale of Genji*”), completed in 1796 (Kansei 8) and published for the first time in 1799 (Kansei 11) — 本居宣長、『源氏物語玉の小櫛』、寛政11、1-9の巻.

²² “*Mono no aware*, in Motoori’s interpretation, classifies *mono* (things) as follows: ‘*Mono* (things) are: talking things (*mono yū*), telling things (*mono gatari*), worship (*mono mōde*), seeing (*mono mi*), and mourning (*mono imi*). These are the *mono* which are auxiliarily used when one speaks of things generally.’” (Kato, 1962: 558)

writer's notes got lost, a discreet and elegant closure to a complicated, thorny situation. While one may be unsatisfied with never knowing what has become of Kikuji, Fumiko, and Yukiko beyond *Thousand Cranes*, one can find gratification in understanding that the unfinished and discarded *Namichidori* offers valuable insight into Kawabata's *Weltanschauung* and creative process.

BIBLIOGRAPHY:

KAWABATA Yasunari (1956). *Namichidori* [Plovers above Waves]. In *Kawabata Yasunari senshū* [Kawabata's Selected Works], vol. 8: *Senbazuru* [Thousand Cranes], pp. 170-267. Tokyo: Shinchōsha. (川端康成 (1956)。「波千鳥」。「選集第8巻 千羽鶴」。「新潮社」)

KAWABATA, Yasunari (1975). *Beauty and Sadness*. Translated by Howard S. HIBBETT. New York: Random House.

KAWABATA Yasunari (1981). *Japan, the Beautiful, and Myself*. Bilingual edition. The 1968 Nobel Prize acceptance speech with the English translation by Edward SEIDENSTICKER. Tokyo – New York – San Francisco: Kodansha International Ltd.

KAWABATA, Yasunari (1996a). *Il disegno del piniere*. Titolo originale: *Namichidori*. A cura di Bona PALLAVICINI. Milano: SE.

KAWABATA Yasunari (1996b). *Thousand Cranes*. Translated by Edward G. SEIDENSTICKER. New York: Random House.

MANYOSHU [Book 3]. (n.d.). *virginia.edu*. 266.
<https://jti.lib.virginia.edu/japanese/manyoshu/Man3Yos.html> [November 7, 2024]

* * *

ARNOLD, Susan (1983). Kawabata Yasunari: Artist of the Painted Word. *Saga Medical University – Bulletin of General Education* (佐賀医科大学一般教育紀要), 1, 61-72.

BAIRD, Merrily C. (2001). *Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design*. New York: Rizzoli International Publications.

CASSEGÅRD, Carl (2007). Kawabata Yasunari: Shock and the Reunion with Inner Nature. In *Shock and Naturalization in Contemporary Japanese Literature*, 128-147. Folkestone, Kent, UK: Global Oriental.

GESSEL, Van C. (1993). A Detachment from Modernity: Kawabata Yasunari. In *Three Modern Novelists: Sōseki, Tanizaki, Kawabata*, 133-194. Tokyo, New York, London: Kodansha International.

KATO, Kazumitsu (1962). Some Notes on Mono no Aware. *Journal of the American Oriental Society*, 82(4), 558-559. DOI: <https://doi.org/10.2307/597529> [November 29, 2024].

KEENE, Donald (2003). Kawabata Yasunari. In *Five Modern Japanese Novelists*, 23-43. New York: Columbia University Press.

LAU, Chi-sum Garfield (2012). The Past and Split Self in Yasunari Kawabata's *Thousand Cranes*. *Comparative Literature: East & West*, Sichuan University. 17:1, 77-87. DOI: 10.1080/25723618.2012.12015530 [January 12, 2025].

NIHEI Masato (2018). Spiritualism and Modernism in the Work of Kawabata Yasunari. Translated by Joshua SOLOMON. *Japan Forum*, 30:1, 69-84. DOI: 10.1080/09555803.2017.1307251 [January 12, 2025].

PETERSEN, Gwenn Boardman (1979). Kawabata Yasunari. In *The Moon in the Water: Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima*, 121-200. Honolulu: The University Press of Hawaii.

SEIDENSTICKER, Edward G. (1984). *This Country, Japan*. Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha International Ltd.

STARRS, Roy (1998). *Soundings in Time: The Fictive Art of Kawabata Yasunari*. Richmond, Surrey: Japan Library.

THE NOBEL PRIZE ORGANIZATION (2025). *A Work of Art in the Form of a Diploma*. NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach 2025. <https://www.nobelprize.org/prizes/about/the-nobel-diplomas/> [January 4, 2025].

TANIGUCHI Sachiyo (2021, October 13). Tea and Aesthetics: Kawabata Yasunari's Nobel Lecture. *nippon.com*. <https://www.nippon.com/en/japan-topics/b07218/> [January 7, 2025].

TSUKIMURA, Reiko (1968). A Thematic Study of the Works of Kawabata Yasunari. *The Journal-Newsletter of the Association of Teachers of Japanese*, 5(2), Papers from the 1968 AAS Meetings, 22-31. DOI: <https://doi.org/10.2307/488804> [January 7, 2025].

UEDA, Makoto (1976). Kawabata Yasunari. In *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*, 173-218. Stanford, California: Stanford University Press.

UMEZAWA, Ayumi (1998). From *Senbazuru* to *Namichidori*: What Kawabata Yasunari Envisaged. *Japanese Literary Journal*, 58 (July), 51-60. (梅澤 亜由美、1998. 「千羽鶴」から「波千鳥」へ: 川端康成がめざしたもの. 日本文学誌要 58、51-60) DOI: <https://doi.org/10.15002/00020025> [January 14, 2025].

Desires Born as Imperatives. The Temptation of Gratuitous Luxuriance in Colonial Travel Memoirs on Timor

EWA A. ŁUKASZYK

Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon

ewa.a.lukaszyn@gmail.com

Keywords

Lusophone literature; Timor Loro Sae; tropicity; eroticism; labour.

The article is an analysis of two Portuguese travel memoirs, Paulo Braga's *A ilha dos homens nus* (1936) and Alberto Osório de Castro's *A ilha verde e vermelha de Timor* (1943). These colonial texts on Timor are treated as a testimony of imagery, utopias, and fantasies associated with the reality of southern luxuriant islands, in which local communities, able to survive without practising intensive agriculture, would adopt an unrestrained, workless lifestyle. The colonial affective landscape includes various kinds of temptation, associated not only with desirable human bodies, but also with vegetable lushness and other essential delights such as fragrant air. The gratuitousness of those tempting elements contrasts with the colonial invention of labour, production, and commercialisation of costly luxuries, such as pearls collected on the island. The novel visibility of gratuitous tropicity is particularly striking when Braga's and Osório de Castro's texts are contextualised with the materialism of an earlier travelogue, written by Maria Isabel d'Oliveira Pinto da França Tamagnini. The colonial travellers internalise the perspective of labour exploitation to such a degree that they prove unable to perceive its negative impact. Trust in natural abundance, nurtured by the islanders, is inconceivable and morally unacceptable for them.

Introduction: the islands at the end of the world

In 1936, Paulo Braga published *A ilha dos homens nus*, an idealised travelogue collecting his impressions from Pulo-Cambing (Ilha dos Carneiros, Ataúro), a tiny isle to the north of the Portuguese colony of Timor, described as a dreamed, imaginary island of adventure. What is more, it is a tiny universe of temptation, where whims take the place of duties and vice versa: “os desejos nascem como imperativos¹” (Braga, 1936: 8). Life on the island is as idle as it is lascivious. The colonial explorer will soon fall victim to the tropical frenzy that goes beyond the directness of sexual desire to involve multiple sensual pleasures. His fellow, Alberto Osório de Castro, who visited Timor in 1909 to write an erudite memoir *A ilha verde e vermelha de Timor*, tries to remain serious and focus on his academic aspirations. However, he ends up claiming almost an equal share in the colonial affectivity of temptation, delirium, and craze in confrontation with tropicity understood as an environment and as a lifestyle.

¹ “The desires are born as imperatives”. All translations in the text are mine (E. Ł.).

Timor is situated at the southern end of Maritime Southeast Asia. At the beginning of the twentieth century, it was merely a reminder of the bygone Portuguese empire in the East. Originally, the island was inhabited by various Papuan and Austronesian ethnic groups. The ethnos considered as its autochthonous population are the Atoni (“people of the dry land”), a Melanesian people speaking Vaiqueno. Another ethnic group are the Tetun-speaking Belu. Overall, there are some 15 tongues spoken in Timor, belonging to Indonesian and Papuan language families. The island has an oral heritage of its own, but little indigenous written tradition. In the thirteenth and the beginning of the fourteenth century, it was in the orbit of the empire of Majapahit. Around 1478, this rule was destroyed by the newly Islamised Malay. Before the coming of the Portuguese, at the beginning of the sixteenth century (1512), the autochthonous inhabitants were united under the Waiwiku-Wehale monarchy, a suzerain of petty kingdoms, each of them with its own leader called *liurai* (Villiers, 1985: 576). The traditional lifestyle of the islanders was inscribed in the natural luxuriance of tropical vegetation, with reduced need for agricultural labour to feed the population or commerce to acquire sophisticated goods. Only some Chinese and Javanese traders used to visit these shores to trade sandalwood. The Portuguese were the first foreigners to settle down. With time, this isolated part of their maritime empire got its own rather disreputable, turbulent intermediary class called the Topasses, or the “Black Portuguese” – a group formed by the descendants of sailors and traders (Andaya, 2010).

The Portuguese sea-borne empire, founded at the brink of the fifteenth and sixteenth century, hardly lasted over a hundred years before it was destroyed by the concurrent colonising forces, such as the powerful Dutch East Indian Company (VOC). It occupied the western part of the island of Timor, creating the division that lasts to the present day, translated by the border between Indonesia and the independent state of Timor Loro Sae (East Timor or Timor-Leste). The indigenous population of the eastern half of the island accepted the Catholicism preached by Portuguese missionaries, creating a sharp contrast with the dominant Muslim identity in present-day Indonesia. Timor, due to its tiny size and considerable distance from major trade routes and centres, only in a feeble degree knew the typical forms of settler colonialism as defined by Patrick Wolfe: “inclusive, land-centred project that coordinates a comprehensive range of agencies, from the metropolitan centre to the frontier encampment, with a view to eliminate Indigenous societies” (2006: 393). The island’s importance for the Portuguese was symbolic, as it was the reminder of the lost glory of the *Estado da Índia*. This is why the cause of Timor, whose population would allegedly remain faithful to the Portuguese² continued for many decades to nurture the collective egotism of the declining colonial power.

For many centuries of Portuguese presence, the production of any written records concerning the distant island continued extremely slowly. Some accounts of the organisation of the first Franciscan, Jesuit and Dominican missions to Timor may be found in seventeenth and eighteenth-century Church literature, such as Frei João dos Santos’ *Ethiopia Oriental* (1609) or Francisco de Sousa’s *O Oriente conquistado a Jesus Cristo pelos Padres da Companhia de Jesus da Província de Goa* (1710). It was only in the twentieth century, at the time when modern colonial propaganda exploited the sheer existence of the colony as proof of the survival and global dimension of the Portuguese empire that the island-inspired literary representations aimed to engage a vaster readership. At the same time, as Kisho Tsuchiya puts it, “the solidification of

² This vision of pretended harmony silenced various Indigenous revolts in Timor under colonial rule, such as that in Manufahi in 1911 (Davidson, 1994).

European control over the island in the beginning of the twentieth century enabled new types of knowledge production about its peoples” (2019: 371). Curiously, a modest travelogue written in 1882-1883 by a twenty-year-old lady, a step-daughter of the Portuguese governor of Timor, Major Bento da França, predates this new lease of writing by several decades. The disparities between this female travelogue by Maria Isabel d’Oliveira Pinto da França Tamagnini, published in 2002 under the title *Diário de uma viagem a Timor (1882-1883)*, and my dual corpus of Osório de Castro and Braga are so profound that they exclude a systematic comparison; the feminine text may nonetheless provide an additional triangulation. The chronological discrepancy is the least of the problems. Even more importantly, her travelogue was expressly dedicated for “domestic” use (sharing her experience with her cousins and intimate friends back home), while the male colonial writers proudly claimed their status of “authors”, and – at least in Osório’s case – also of “authorities”.

The impressionist writing of Paulo Braga contrasts with the aspirations of Alberto Osório de Castro who, in *A ilha verde e vermelha de Timor*, attempted to give a serious, para-scientific or para-monographic treatment to the island’s reality. Paulo Braga (1905-1960) was a minor literator. Besides his travel writing, his only published works include translations from French and one rather modest attempt at creating a maritime adventure novel, *Em luta com os corsários da China* (1946), based on a choice of episodes taken from the Portuguese classic: Fernão Mendes Pinto’s *Peregrination*. Nonetheless, Braga’s writing project also has a consistency: it spreads over multiple fascicles of the series “Cadernos coloniais” by Editorial Cosmos in Lisbon. *A ilha dos homens nus* (no 30 of the series), is a forty-page-long text that may be treated as the most striking sample of the entire series of the author’s writings: *A terra, a gente e os costumes de Timor* (“Cadernos coloniais” no 7), *Dili-Bázar Tété* (no 14), *Nos Antípodas* (no 21), and *Timor: país de sol e volúpia* (no 42).

In contrast, Alberto Osório de Castro (1868-1946) was an experienced author, a polymath, and an ambitious politician. As a student at the University of Coimbra, he had already gained a lasting place in the history of Portuguese poetry as a member of the Parnassian-symbolist literary conventicles gathering around the periodicals *Bohémia Nova* and *Os Insubmissos*. His travel memoir on Timor was published in fascicles in the review *Seara Nova* in Lisbon between 1928 and 1929, and as a volume, by the official Agência Geral das Colónias, in 1943. It was a hybrid text, a specific type of colonial treatise, interweaving such elements as a travelogue written in poetic prose, where the author jotted down his observations concerning the land and its inhabitants, fragments of ethnographic work, with translations of traditional songs, and the type of discourse that we might qualify as “academic”. A similar mixture of scientific and poetic concerns is not entirely idiomatic in Osório’s writing; arguably, it may also be found in the poetry of Rui Cinatti, a Portuguese botanist who visited the island in 1946-1947 and 1951-1955. Many years after his disenchanted return from Timor, he still published poetic work about the island, such as *Uma sequência timorense* (1970), testifying to the power of the island’s tropical enchantments.

At odds with the idealising perception of the southern paradise, the history of Timor during the Second World War was tragic. Due to its strategic location, it was occupied in 1941 by the Australians and the Dutch. However, in February 1942, the island was attacked by the Japanese, resulting in thousands of casualties among the local population. After the war, contrary to what happened in Indonesia, the population of Timor accepted the Portuguese rule rejecting the decolonial ideals. The independence of Timor was proclaimed rather unwillingly, at the moment of the disintegration of the Portuguese colonial empire in 1974. Yet the territory

was never properly “decolonised”; merely a few days later, it was occupied by Indonesian forces, leading to a lasting political and humanitarian crisis. The situation caused a profound implication of the Portuguese state and society in the events, making the cause of independence of Timor Loro Sae extremely popular in Portugal, especially throughout the decade of 1990s.

Overall, the colonial nostalgia cultivated by some sectors of the Portuguese cultural elite contributed to the notion of Timor as a part of the idealised Lusophone world. Yet, speaking of the Lusophone literature of Timor, it is necessary to keep in mind that the population of the island, as a whole, hardly speaks any Portuguese. Usually, as an effect of centuries-old missionary presence, the Timorese know some basic prayers, such as the Paternoster, in Portuguese. For the rest, what remains from the colonial era are some Portuguese words interspersed in Tetun. The most recognisable Lusophone contemporary author associated with Timor is Luís Cardoso, a writer born on the island in 1958. Although he obtained a Portuguese education, first in a seminary and then at the Institute of Agronomy in Lisbon, he rebuilt his links with the spiritual universe of the islanders, working among the Timorese refugees in Portugal. He published various novels and short stories, from *Crónica de uma travessia – A época do ai-diké-funam* (1997) and *Olhos de Coruja, Olhos de Gato Bravo* (2001) to his recent novel *O plantador de abóboras* (2020).

Despite Cardoso’s engagement with the Timorese diaspora, the Lusophone writing in Timor seems to be a phenomenon connected to a bygone era, with little prospects for the future. However, scholarly exploration of the forgotten colonial texts such as the travel memoirs of Braga and Osório de Castro may contribute to the understanding of the complex affective universe of temptations, fantasies, and whims lying in the background of colonial expansion. They structure the reality of distant lands such as Timor as a whimsical space of plenitude and freedom. As flimsy as those fantasies and fancies might have been, they remain an element of the colonial experience that could have a disproportionate impact, leaving their imprint on the outlooks of islander populations, shaping the perception of environments and lifestyles. Most crucially, I will focus on the colonial invention of labour transforming the tropical idleness and the clash between the affectivity of temptation and the imposition of the capitalist order of production in the southern luxuriant paradise. Certainly, capitalism creates its own space of whims and desires, yet none of those, contrary to the tropical paradise, can be fulfilled gratuitously. On the contrary, whims are expected to trigger the circulation of money. This is why the tropical lifestyle of abundance and satisfied desires becomes both a temptation and a scandal for colonial authors. This fusion of criticism focusing on affective and environmental landscapes permits us to delve into the contradictions of the colonial mindset caught in a deadlock between whimsy and duty.

Into the primordial night of the forest

The suggestive travel memoir of Paulo Braga starts with a description of the night in Pulo-Cambing: “negra, serena, louca de aromas morfinizantes [...] a desfazer-se em perfumes, sombras, mistério e ansiedades voluptuosas³” (1936: 6-7). Even before the appearance of any female inhabitant of the island, its natural luxuriance is a sufficient temptation for the travelogue’s protagonist to abandon his condition of the civilised, aware of his colonial obligations. He tosses his neck-tie into the ocean; it would only be a hindrance in breathing the

³ “Black, serene, crazy with morphinist aromas [...] dissolving into perfumes, shadows, mystery, and voluptuous anxieties.”

sweetly scented tropical air. His experience of tropicality will easily adopt a libertarian inflexion centred on eroticism and unhindered bodily expression.

His penetration into the heart of tropical luxuriance is retardative, perhaps as a deliberate literary device serving to accentuate the paradisaical quality of the tropical locus where he will soon arrive. The description of the natural and human conditions begins with the dry season in the jungle, full of yellowed leaves: “as próprias pedras têm uma cor amarelada, de tanto que o sol as vai queimando⁴” (12). It is a world of reptiles. Yet higher up, on the slopes of the mountain, the vegetation is luxuriant. It is only on the other side of the range that he discovers the blessed, Edenic valley, full of waterfalls, tiny birds, and naked men, their nudity⁵ gaining an Adamic resonance.

In *A ilha verde e vermelha de Timor*, Alberto Osório de Castro tries to maintain his formal attitude befitting a colonial explorer. He strives to preserve the unity of style in his hybrid text aspiring to the status of a learned monograph. The book is stuffed with sesquipedalian adjectives, Latin names of animals and plants, quotations of fellow scholars, references to other colonial explorations, even the art of other colonial empires. Rather for the display of the author’s erudition than for his Portuguese readers’ enlightenment, Osório de Castro compares the local construction – an Indigenous watchtower (“barraca de atalaia indígena”) – to the Turkmen buildings sketched by a Russian artist in Central Asia (“a moda do Turquestan dos quadros de B. Wereschshaguine”⁶) (1943: 5). Be that as it may, it is clear that Osório de Castro overstrains the resources of his erudition not to give an adequate description of the sweetly-scented island but to create a delaying buffer smoothing the clash with the delirious tropical reality. Yet he will soon precipitate into a kind of erudite trance, as his botanical exploration acquires disturbing connotations. He falls victim to a specific kind of maniacal procedure of his own, translating his experience of tropicality into a descriptive frenzy:

Sinto o perfume das Pergulárias. Lindas convolvuláceas floridas de azul pálido ou de branco, nas azinhagas do caminho, os longos cachos de flores roxas da *Mucuna pruriens*, inúmeros feijoeiros bravos (*Lablab vulgaris*), a *Clitoria ternatea* de flor branca, as primeiras dessa côr que vejo desde Gôa e Surabaia, as flores amarelas da *Cassia tora*, com cuja semente o povo de Gôa faz um café; a flor branca e o pepinosinho côr de granada das babassas, ou tendelins de Gôa (*Coccinia indica*), as *Datura* de grandes cálices brancos [...], as *Grewia*, o *Heliotropum indicum*, de flores azuis em cachos escorpioides e sem aroma, [...] a herva formiguera ou de Santa Maria (*Chenopodium*) [...]. Sobre uma grande árvore, uma coloquintida (*Citrullus colocynthis*) solta um verde manto núbio picado de estrêlas de oiro [...].⁷ (Castro, 1943: 3-4)

⁴ “The stones themselves have a yellowish colour, from how much the sun burns them.”

⁵ It is important to understand that the question of nudity, associated specifically with the marginal isle of Pulo-Cambing, is hyperbolised by the colonial author. The inhabitants of Timor wear a traditional garment called a *lipa*; for men, it covers the lower part of the body, while for women it covers the chest down to the feet.

⁶ “The manner of Turkmenistan on the paintings of B. Wereschshaguine”. Osório de Castro probably means Vasily Vasilyevich Vereshchagin (1842-1904), a Russian painter and traveller.

⁷ “I smell the perfume of the Pergularias. Beautiful convolvulaceae flowering in pale blue or white, on the fences along the paths, the long clusters of purple flowers of the *Mucuna pruriens*, countless wild beans (*Lablab vulgaris*), the white-flowered *Clitoria ternatea*, the first of that colour I have seen since Goa and Surabaya, the yellow flowers of the *Cassia tora*, with whose seeds the people of Goa make coffee, the white flower and the little garnet-colored cucumber of the babassas, or tendrils of Goa

What shines brightly through the interstices of the text is the delirium that overcomes the colonial subject who strives to remain ponderous, reasonable, and learned while the surrounding nature attacks him with voluptuous *Clitoria* and perturbing scorpion-shaped blossoms—"cachos escorpioides" (3). It is hard to avoid the sensation that his Latin and his botanical erudition serve him to cover his lustful impulses and horny associations. He greets the species he had already known in Goa as good old companions soothing his confusion and sense of estrangement. He will remain with the plants for another dozen pages, only to switch, progressively, to bees, voices of different animals resounding in the twilight (geckos, wild lynxes, owls), and various scents and odours penetrating the air, only to recover, after many dense pages, his dream of primordial forests: "É um paraíso arbóreo da época secundária da terra, evocado no sonho paleontológico"⁸ (24).

Meanwhile, he strives to keep his record exactly, noting hours of departures and arrivals at his destinations. As he navigates among plants, he tries not to lose track of his social duties, carefully enumerating the names of Portuguese officials and governors, without forgetting to pay his honours to their Dutch counterparts from the other half of the island. Nature and the incipient civilisation ("ruas amplas já traçadas para os bairros do porvir" (5), everything appears so beautiful, so harmonious, calling for exploitation, the brush of an artist, a separate monograph on each aspect. The natural beauty of the island has thus a double effect: that of inciting the whimsical and exhorting to the fulfilment of the colonising mission.

Erotic freedom

Paulo Braga is much bolder in his exploration of the exciting nature and the lascivious usages of the tropical peoples. In *A ilha dos homens nus*, the island is almost a libertarian paradise, with its fraternity and its erotic freedom.

The naked men appear at the very moment of the arrival of the traveller, emerging out of darkness and out of turbulent water: "Curvados á volta do barco, a puxá-lo para a areia, meia dúzia se homens nus saíam da água como tentáculos de um monstro"¹⁰ (1936: 6). As soon as the protagonist overcomes his fear, the appeal of an unrestrained, free life is in the air. He climbs a mountain range and arrives at a paradisaical valley, the habitat of the naked men and naked women who draw his attention.

Love is part of the natural order of this Eden, and of its "perfectly communist" social organisation: "Nem sobre as mulheres o homem nu aprendeu a monopolizar direitos"¹¹ (28). As far as the colonial author may form an opinion on this aspect, the local usages on Pulo-Camping are even less restrained than those of the main island of Timor. No wonder love is also the main topic of the local art: "Homens e mulheres aparecem representados em séries

(*Coccinia indica*), the *Datura* with large white calyxes [...], the *Grewia*, the *Heliotropium indicum*, with blue flowers in scorpion-like and scentless clusters, [...] the ant herb or Santa Maria herb (*Chenopodium*) [...]. On a large tree, a colocynthis (*Citrullus colocynthis*) releases a green Nubian mantle dotted with golden stars [...]."

⁸ "It is an arboreal paradise from the Earth's secondary [i.e. Paleozoic] era, evoked in the paleontological dream."

⁹ "Wide streets already laid out for the neighbourhoods of the future."

¹⁰ "Hunched around the boat, pulling it onto the sand, half a dozen naked men emerged from the water like the tentacles of a monster."

¹¹ "Not even over women has the naked man learned to monopolise rights."

successivas de atitudes mais ou menos lúbricas¹²” (36). Yet courtship rituals are extremely simple, or perhaps the colonial author makes them simpler than they were in reality: “As mulheres [...] param sentadas a praia e esperam. Param nas sombras do vale e esperam. Caminham ao luar e esperam. Quando chega alguém, olham receosas e fogem. Mas, se as perseguem, deixam-se sempre apanhar¹³” (28).

In his seminal book, Georges Bataille defined eroticism as a key to human sovereignty, yet he immediately counterpoised it with work as a protection against its potentially destructive, malign influence. The workless lifestyle Braga encounters in Timor, in which lascivious impulses fill the totality of time and encounter no barrier, completely overcomes the conceivable order of duties and desires of the colonial subject. On the other hand, the total lack of obstacles or hindrances, other than the feeble retardative device of the text, excludes Western erotics of transgression. No wonder Braga remains deeply perplexed, unable to formulate any more argumentative approach than to resume the whole situation as “a tragédia e a aventura¹⁴” of his island (29).

Labour and existence

As the Southeast Asian scholar Goutam Karmakar puts it, “Indigenous ontologies of land have always sought to rejuvenate and uphold relationships of reciprocal responsibility between humans and non-human entities” (2024: 3). The inhabitants of Pulo-Cambing live in houses built on the top of tree trunks, where the wind is softer and horizons larger. In their material poverty, they practice what Braga calls “a emigração espiritual¹⁵” (1936: 15). In the colonial author’s perception, they are “estetas do ar livre¹⁶”, sportsmen with no vile interest in material possessions (16). No wonder land is a common property; the earth belongs simply to those who feel inclined to cultivate it, while the majority is quite satisfied with the wild fruits that they can easily collect. Braga qualifies the social organisation of the local population as an example of perfect communism (20). This traditional lifestyle, at the date when the travel memoir was composed, seems still predominant on the island. Only in Raimeta, a village serving as the territory’s capital, there are a dozen *assimilados*, “homens nus que já se vestem¹⁷” (21).

Only the necessity of paying the tax extorted by the Portuguese administration makes the islanders think about producing anything whatsoever. In this southern paradise, work is a colonial invention, and, in Braga’s eyes, it remains as flimsy as the Portuguese power over the island that the mountaineer population hardly notices. The only island treasure of interest to the foreigners is the pearls. The divers sell them at a price that amounts to theft. Yet, disinterested in property, they only vaguely sense their exploitation. The Timorese can hardly imagine the destinies of those jewels: “Se ele soubesse sonhar com o destino das pérolas...¹⁸” (26). But as Braga claims, much more beautiful than the rarest black pearls are the eyes of those

¹² “Men and women appear represented in successive series of more or less lewd attitudes.”

¹³ “The women [...] sit on the beach and wait. They stand in the shadows of the valley and wait. They walk in the moonlight and wait. When someone comes, they look fearfully and run away. But if someone chases them, they always let themselves be caught.”

¹⁴ “The tragedy and the adventure.”

¹⁵ “A spiritual emigration.”

¹⁶ “Outdoor aesthetes.”

¹⁷ “Naked men who already wear clothes.”

¹⁸ “If he knew how to dream about the fate of pearls...”

people, “cheios de uma doçura indizível e estranha¹⁹” (27). Those eyes, more beautiful than costly pearls, speak of gratuitous love. Such love, liberated from any system of exchange, not only appeals to Braga’s senses but also fills him with a profound sensation of wonder and estrangement.

As Osório de Castro observes, all the coffee plantations are recent, and the islanders try to digest the novelty of chanting the agricultural revolution and their new identity of Governor’s peasants in their songs: “Não somos do sol nem da terra, mas do Embóote (Governador). Dantes não queríamos nem sabíamos trabalhar. Mas agora já nos ensinaram, já queremos trabalhar²⁰” (1943: 25). Clearly, labour is a novelty. Yet Osório de Castro does not have conceptual means to reflect critically on this shift of lifestyles and naively takes the song for a manifesto of a new, progressive spirit, enthusiastically embraced by the islanders.

Also, he barely spends a short paragraph to mark the existence of an “androgyny”, a transsexual individual who integrates in a female chorus: “No grupo das mulheres uma destaca, vestida à malaia, como quási tôdas as outras, mas com barbada cara de homem, todo o aspecto viril. Explicam-me que era um andrógino, e como tal passado pela tribu para o rancho «do género feminino»²¹” (26). Is workless lifestyle and queer identity connected in any way whatsoever?

Certainly, the transgender identity of the Timorese “androgyny” was hard to conceive in the Portuguese mentality of Osório de Castro’s time, and even harder to associate with problems of labour and exploitation. Nonetheless, the postcolonial humanities elucidate this connection. The contemporary art historian Edwin Coomasaru, analysing the work of Sri Lankan photographer Lionel Wendt, is quite well-equipped to explain it. He associates not only sexuality and tropical landscape, but even more importantly, the natives’ perceived lasciviousness and the colonial invention of work. Just like in the case of Portuguese Timor, British colonial power in Ceylon aimed at the eradication of the local lifestyle based on abundance, striving to introduce exploitation and artificial scarcity by enclosing lands, especially the traditional self-sustaining commons. According to the British colonial mindset, the indolent attitudes of the natives and their lasciviousness were to be channelled in a strictly ‘moralised’ system of forced, controlled, and disciplined work: “An abundant understanding of sexuality would be one in which it is not organised on procreative lines solely for the production of a colonial workforce by criminalising or privatising queer intimacy” (2023: 759). The workless lifestyle of the tropical population is as lascivious as it is anomalous in the colonial eye, ready to trace new coffee plantations in the middle of the glorious forests of abundance.

Excursus: a triangulation of male and female Timor travelogues

Osório de Castro took his travel to Timor seriously, wishing to produce an erudite monograph. Paulo Braga, on the other hand, fell under the spell of the island’s temptation more easily, producing merely a travel essay, or a poetic travelogue, in which adventure comes to the fore and the narrating protagonist conceives himself “um pouco Robinson Crusoe, um

¹⁹ “Filled with an indescribable and strange sweetness.”

²⁰ “We are not of the sun or the earth, but of the *Embóote* (Governor). Before, we did not want to work or know how to work. But now they have taught us, now we want to work.”

²¹ “In the group of women, one stands out, dressed in Malay style, like almost all the others, but with a bearded man’s face, all virile appearance. They explain to me that he was an androgynous man, and as such was passed by the tribe to the group of ‘the female gender’.”

pouco Tarzan²²” (1936: 4). Be that as it may, adventure and temptation remain the appanage of men, not women.

This is why the non-urban colonial space in Maria Isabel d’Oliveira Pinto da França Tamagnini’s *Diário de uma viagem a Timor* is reduced to a great void. Certainly, the stay in Timor, where she lost two of her siblings, was not a happy one. As Clara Sarmiento concluded in her study of the travelogue,

Tamagnini chooses to omit so many of her experiences both during the journey and in Dili (“the space of death”), while she spends long paragraphs describing an elegant soiree, a dance, a toilette, a dinner party, a gossip. The space that she does not understand, the space of the “other,” “wild,” frightening (Certeau’s “enemy territory”; “the very area where loss prevails”) is simply reduced to what it truly means to her: nothing. (2010: 338-339)

By all means, the young woman was much more enthusiastic about the Chinese wedding to which she could assist in Singapore. She admired its material opulence, the gifts offered to the bride. The governor’s step-daughter is immersed entirely in the capitalist system of exchange that includes romantic affairs and remains valid also in the outer outposts of colonial societies. Her description of the Chinese wedding leaves no margin of doubt that her taste is formed by the capitalist system of value construction. She appreciates the labour-intensive elements, such as embroidery, and high-cost jewels:

Vi dois vestidos, um de cetim encarnado bordado a matiz e outro também de cetim, mas amarelo, também bordado, um par de chinellos bordados a oiro, e uma quantidade imensa de lenços de todas a cores bordados a matiz e oiro. [...] Imensas jóias, riquíssimas, brilhantes enormes, lindos, lindos. O que mais gostei foi d’um diadema todo de brilhantes, mas brilhantes bons²³. (Tamagnini, 2002: 17)

Upon her arrival in Timor, it is certainly not the naked woman she admires. On the contrary, she profits from the occasion of Corpus Christi celebration to laugh at the spectacle of how incompetent dressers the local women are. In her descriptions of ridiculous toilettes, she is just as verbose and unstoppable as Osório de Castro in his erudite delirium of the vegetable kingdom:

[...] umas botas enormes amarelas [...]; uma saia branca muito tesa, fazendo um grande ballão, por cima um vestido de cassa côr de rosa já muito desbotado, de grande cauda, enfeitado com uma fita de lã verde bastante forte; o corpete da mesma cor e qualidade da saia, justo ao corpo [...]. O chapéu era o melhor de tudo, de folhas amarelladas, feitiço muito difícil dizer como era, uma espécie de frigideira, que tinha à roda uma fita larga de cor duvidosa, que atraz fazia um laço com pontas pendentes bem

²² “A little Robinson Crusoe, a little Tarzan.”

²³ “I spotted two dresses, a red satin one embroidered in graduated colours and a yellow satin one, also embroidered, a pair of gold-embroidered slippers, an immense quantity of scarves in every imaginable colour embroidered in graduated colours and in gold. [...] Enormous, very splendid jewels, huge diamonds, lovely, lovely. The piece I liked the best was a diamond tiara, all good diamonds.”

compridas; na frente tinha um rabo de gallo muito espetado e a um lado, uma flor [...]”²⁴.
(58)

We shall never know whether the natural luxuriance spoke so little to Tamagnini’s senses to leave her unperturbed, impervious to the temptation of getting rid of her corset just like Braga would get rid of his neck-tie, or she was rather too pudic to reveal it, maintaining her text, as Clara Sarmiento put it, “frankly contained within the boundaries that were set for women” (2010: 334). On the other hand, if the young woman’s travelogue is reliable enough to foster a reference point, it helps us to gauge what a novelty the discovery of the tropical temptation, possible only at the dawn of modernity, might be. Some decades earlier, in Tamagnini’s time, nakedness was still unseen; it lay beyond the conceptual horizon of European travellers. The governor’s step-daughter could not conceive the Timorese woman as a new Eve. She could only see her, through the sociocultural lenses imposed on her, as an awfully, yet over-abundantly dressed, incompetent socialite, without a single pearl or a “good” diamond to improve her stance.

For the rest of the travel, the young lady spends her time cleaning her sewing machine (sic!) (Tamagnini, 2002: 49). A rather absurd item to accompany her on a tropical journey, one might say. At the same time, the sewing machine grows almost to the size of a symbol, marking the importance of capitalist labour that the Europeans bring to the island. In 1936, Paulo Braga, rediscovering Timor as an island of “naked people”, will try – in vain – to invert the order of the dutiful, capitalist and colonial labour in the name of the tropical temptation, its whim and gratuitous delirium.

Conclusion

In 2012, the Filipino scholar Jaya Pilapil Jacobo defined *homo tropicus* as an “epiphany in time” (67), attuned to the rhythm of the earth, experiencing the natural abundance and the temptation of luxury/luxuriance derived from the source notion of light, *lux*, *lumen*:

Luminance, and of things lutescent in their exposure: a *langka* halved at the ripest spot, the now-swarthy hand that picks up the sappy flesh, and the afternoon that allows the delectated to look out and catch the gleam of another fruit – perhaps the mango drooping from a branch, perhaps the banana already fallen from its stalk, perhaps the passion fruit demure among the scorched fronds. (66)

The same immersion in time and reliance on natural abundance was observed by Braga: “E, com horas de fartura e horas de fome, decorre a existencia em Pulo-Cambling. Fartura—quando as árvores amadurecem os frutos: as bananas, as papaías, os ananazes, as anonas...”²⁵ (1936: 18). This peculiar co-presence in time between “the delectated” and the luxuriant object of temptation comes to the fore in detriment of historical subjectivity. The verb “delectate”,

²⁴ “A pair of enormous yellow boots, [...], a very stiff white skirt that ballooned out; on top, a very faded pink muslin dress with a long train, decorated with a bright green wool ribbon; a tightly fitted waistcoat [...]. Her hat was the best of the lot, with yellow flounces, terribly difficult to describe exactly but more like some kind of frying pan, trimmed all round with a wide ribbon of doubtful colour that was tied in back in a large bow with long, hanging ribbons; a kind of cock’s tail stuck up in front and, on one side, a flower [...]”

²⁵ “And, with times of plenty and times of hunger, existence in Pulo-Cambling unfolds. Plenty—when the trees ripen their fruits: bananas, papayas, pineapples, custard apples...”

used by Jacobo, rather idiomatically, as a past participle to define the status of the tropical subject, might resume the affective landscape that appeals also to the colonisers. However, they are unable to conceive the paradisaical resonance of the tropical garden of delights in any other tense than the *plusquamperfectum* of a paradise lost. Their cultural background extracts them from the flux of tropical time. The present of abundance, in which the longing for a past or an anxious anticipation of a less propitious future is absent, forms a grammatical notion they are unable to conceive, just like the islanders are unable to conceive existence in any other time frame. Braga asks about hunger: “Fome—quando os frutos não existem²⁶” (1936: 18), unable to understand that under tropical conditions, contrary to the temperate zones, seasonal scarcity simply never occurs. There is thus no necessity to hoard the surpluses—other than to pay the Portuguese taxes.

The travellers internalise the perspective of the colonial exploitation operating through the development of agro-industrial production of such crops as coffee or the acquisition of luxury materials such as pearls. No wonder they prove unable to conceive the negative impact of this exploitation on the islanders and the island. Reorienting the Timorese life toward hoarding of those crops, colonisation destroys the lifestyle based on natural abundance. Such a dilettante botanist as Osório de Castro must have been aware of the absence of seasonal scarcity in the tropics as a fact of natural history. Yet foresight and prudence are central virtues, at the same time capitalist, imperial, and, in his Catholic world-view, universally post-lapsarian. Even confronted with the daily spectacle of life in which there is only the shortest of all delays between the desiring lips and the fruits, the colonial travellers reject the eventuality of a life solidly founded on temptation. Trust in natural abundance is for them unimaginable and morally unacceptable. No matter how hard they try, the colonial authors are unable to conceive an existence without a forethought, a providential disposition, a stockpile of resources, an existence in which the only imperative is to desire.

Acknowledgements

This paper is the result of a research project financed by Calouste Gulbenkian Foundation, realized in Lisbon in 2024-2025. The author expresses her gratitude to the Foundation for their generous support, which made this study possible.

BIBLIOGRAPHY:

ANDAYA, Leonard Y. (2010). The ‘informal Portuguese empire’ and the Topasses in the Solor archipelago and Timor in the seventeenth and eighteenth centuries. *Journal of Southeast Asian Studies*, 41(3), 391-420. <http://doi.org/10.1017/S002246341000024X> [July 1, 2025].

BATAILLE, Georges (1986). *Erotism: Death and Sensuality*. Translated by Mary DALWOOD. San Francisco: City Lights Books.

BRAGA, Paulo (1936). *A ilha dos homens nus*. Lisboa: Editorial Cosmos.

BRAGA, Paulo (1930). *A terra, a gente e os costumes de Timor*. Lisboa: Editorial Cosmos.

BRAGA, Paulo (1930). *Dili-Bázar Tête. Síntese da vida timorense*. Lisboa: Editorial Cosmos.

BRAGA, Paulo (1946). *Em luta com os corsários da China*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

BRAGA, Paulo (1930). *Nos Antípodas*. Lisboa: Editorial Cosmos.

BRAGA, Paulo (1937). *Timor: país de sol e volúpia*. Lisboa: Editorial Cosmos.

²⁶ “Hunger—when the fruits don’t exist.”

CARDOSO, Luís (1997). *Crónica de uma travessia. A época do Ai-Dik-Funam*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

CARDOSO, Luís (2001). *Olhos de Coruja, Olhos de Gato Bravo*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

CARDOSO, Luís (2020). *O plantador de abóboras (Sonata para uma neblina)*. With illustrations of Ana Jacinto Nunes. Lisboa: Edição #111.

CASTRO, Alberto Osório de (1943). *A ilha verde e vermelha de Timor*. Lisboa: Agência Geral das Colónias.

CINATTI, Rui (1970). *Uma sequência timorense*. Braga: Pax.

COOMASARU, Edwin (2023). Queer Ecologies and Anti-Colonial Abundance in Lionel Wendt's Ceylon. *Art History*, 46(4), 750-776. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12745> [July 1, 2025].

DAVIDSON, Katherine (1994). *The Portuguese colonisation of Timor: the final stage, 1850-1912* (PHD dissertation). Sydney: University of New South Wales. <https://doi.org/10.26190/unsworks/4129> [July 1, 2025].

JACOBO, Jaya Pilapil (2012). Homo Tropicus: A Yearning, *Kritika Kultura*, 16, 65-83. <https://archium.ateneo.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1203&context=kk>. <https://doi.org/10.13185/1656-152x.1203> [July 1, 2025].

KARMAKAR, Goutam (2024). Colonial Modernity and Epistemic Hegemony: Rethinking Environmentalism in Kamala Markandaya's *The Coffee Dams*, *South Asian Review*, December: 1-20. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02759527.2024.2445938> <https://doi.org/10.1080/02759527.2024.2445938> [July 1, 2025]

SANTOS, Frei João dos (1609). *Ethiopia Oriental*, Évora: Impressa no Convento de S. Domingos de Évora, por Manoel de Lira Impressor. <https://archive.org/details/ethiopiaoriental00sant/page/n7/mode/2up> [July 1, 2025].

SARMENTO, Clara (2010). Women Writing the Exotic: Cultural Representations in a Portuguese Travel Journal. *Portuguese Literary and Cultural studies*, vol. 17/18, 331-349. https://ojs.lib.umassd.edu/plcs/article/view/PLCS17_18_Sarmento_page331 <https://doi.org/10.62791/m3bjc182> [July 1, 2025].

SOUSA, Francisco de (1710). *O Oriente conquistado a Jesus Cristo pelos Padres da Companhia de Jesus da Província de Goa*. Lisboa: Oficina Deslandesiana. <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7903> [July 1, 2025]

TAMAGNINI, Isabel Pinto da França (2002). *Diário de uma viagem a Timor (1882-1883)*. Porto-Lisbon: CEPESA.

TSUCHIYA, Kisho (2019). Representing Timor: Histories, geo-bodies, and belonging, 1860s–2018, *Journal of Southeast Asian Studies*, 50(3), 365–386. <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-southeast-asian-studies/article/abs/representing-timor-histories-geobodies-and-belonging-1860s2018/036CEF16178460075624A300C738D620> <https://doi.org/10.1017/S0022463419000377> [July 1, 2025].

VILLIERS, John (1985). *As derradeiras do mundo: The Dominican missions and the sandalwood trade in the Lesser Sunda Islands*. In *II Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa – Actas* (pp. 573-600). Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

WOLFE, Patrick (2006). Settler Colonialism and the Elimination of the Native. *Journal of Genocide Research*, 8(4), 387–409. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14623520601056240> <https://doi.org/10.1080/14623520601056240> [July 1, 2025].

La sombra de Salomé: la mujer fatal en Yanis Marís y Manuel de Pedrolo

The Shadow of Salome: The Femme Fatale in Yannis Marís's and Manuel de Pedrolo's Works

ROBERTO RODRÍGUEZ MILÁN
 Hellenic Open University
 robrod_es@yahoo.es

Palabras clave

novela criminal;
 mujer fatal; guerra
 fría; Yanis Marís;
 Manuel de Pedrolo.

Una de las múltiples caras de la tentación es la “mujer fatal”, personaje cuya presencia prolifera en la cultura del siglo XX. De hecho, constituye uno de los ingredientes principales del género negro, a partir del modelo establecido por el canon estadounidense. Dicho modelo se adoptaría en las obras originadas en otras latitudes, amoldándolo a particularidades locales, para conectar con las pautas culturales del público, por necesidades de mercado, tal vez por exigencia de las autoridades competentes. A fin de ilustrarlo se propone aquí una aproximación comparada entre Grecia y España, mediante sendos relatos de las décadas centrales del siglo XX que gravitan en torno a la figura de la mujer fatal, uno de Yanis Marís y otro de Manuel de Pedrolo, ambos autores fundamentales en la novela criminal de su realidad respectiva.

Keywords

crime fiction;
 femme fatale; Cold
 War; Yannis Marís;
 Manuel de Pedrolo.

Temptation has many aspects, and one of them would be the “femme fatale” – *the deadly woman* –, a character whose presence is abundant in the 20th century culture. Indeed, it becomes one of the main ingredients of crime fiction as established by the storytellers of the genre in the United States. The model they provided would be adopted in the crime fiction produced elsewhere, adapted though to local requirements – in order to better connect with the cultural patterns of the readers – or because of market requirements, perhaps due to the impositions of the competent authorities. In order to shed some light on this topic, we propose here a comparative approach to the cases of Greece and Spain, by means of two novels published in the mid-20th century that revolve around the character of the deadly woman: one by Yannis Marís, another one by Manuel de Pedrolo, both of them considered as fundamental crime fiction storytellers in their respective countries.

1. “Cherchez la femme”

“Πάντοτε πρέπει να φοβᾶται κανείς μιὰ γυναίκα, εἶπε χαμογελώντας ἐκείνη”.¹ La tentación tiene muchas caras y la mujer fatal es una de las que, desde hace siglos, adopta en las letras de diversas latitudes. En el ámbito occidental el personaje tiene una presencia multisecular en la tradición cultural cristiana, y con el andar del tiempo amplía su radio de acción, pasando de la literatura a las artes plásticas, luego también a la música (Sánchez-Verdejo, 2024: s. p). En el siglo XIX recibe un gran impulso por parte del romanticismo y a mediados de la centuria Alejandro Dumas (padre) acuña en su folletín *Les Mohicans de Paris* (1854-1859) un cliché que conocerá gran fortuna: “cherchez la femme”, con el cual se sugería que la clave para la resolución de un caso de naturaleza detectivesca pasaba por la identificación de la mujer que estaba en su origen.² Más adelante la mujer fatal constituirá una de las piezas fundamentales de un producto cultural estadounidense de consumo masivo, la novela negra, cuya popularidad viene reforzada por las aportaciones de su correlato cinematográfico. El género negro atraviesa el Atlántico con celeridad y goza de tal aceptación que la oferta se amplía mediante obras creadas en Europa a partir del canon norteamericano.

De forma convencional, la mujer fatal es una figura femenina impenetrable, que emplea sin escrúpulos su atractivo sexual para seducir, cautivar y así instrumentalizar a uno o más individuos —usualmente varones, aunque las mujeres no quedan necesariamente a salvo de su influjo—. Sus maquinaciones persiguen metas de diverso orden, que en ocasiones se solapan; una recurrente consiste en doblegar a alguien para que se avenga a convertirse en cómplice de una tropelía o en autor material de un asesinato —como finalidad en sí mismo o bien como maniobra previa para la consecución de otro objetivo—. Para ello somete a su víctima a un vaivén constante, calculado y controlado entre el afecto y el desafecto, entre la provocación del deseo y su frustración. Intoxicada en cuerpo y alma, la presa termina por ceder a la tentación y rinde la voluntad y el raciocinio a sus encantos, con la esperanza de recibir la recompensa insinuada —poseer a la mujer fatal—, ignorando con lúcida capitulación cualquier señal o conciencia de la manipulación de que está siendo objeto y de los peligros a que va a exponerse.

El presente escrito propone una aproximación a esa encarnación de la tentación que es la mujer fatal en la novela criminal, en las décadas centrales del siglo XX y en dos latitudes, Grecia y España. No se trata aquí de establecer su respectivo grado de fidelidad al canon de la mujer fatal establecido por el género negro estadounidense, sino de ofrecer una muestra de la acogida que se le brinda al personaje en esas dos variantes europeas del género, a través de sendos relatos: *Η Κυρία της νύχτας* [*I Kyρία tis nixtas* = *La Señora de la noche*, 1955-1956] de Yanis Tsirimokos, más conocido como Yanis Marís, su seudónimo literario; y *Joc brut* [*Juego sucio*, 1965] de Manuel de Pedrolo i Molina.

Del primer relato, en griego moderno, no hay (aún) traducción al español, en tanto que el segundo fue traducido en 1972 por Jaume Fuster, si bien remito aquí a la versión original en catalán; por ende, cualquier error o desatino en la traducción de fragmentos aquí reproducidos es responsabilidad exclusiva mía.³ Abordo la aproximación a partir del marco general de los estudios culturales, en perspectiva histórica y sin pretensión de realizar aportación teórica alguna a asuntos estrictamente literarios: me identifico con la afirmación de que “antes las novelas policíacas tenían que bregar por ser consideradas literatura, ahora cada vez más literatura desea ser novela policíaca” (Buschmann, 2002: 95) y opero con los términos de

¹ “A una mujer hay que temerla siempre, dijo ella sonriendo” (Marís, 2012: 86).

² Ver https://en.wikipedia.org/wiki/Cherchez_la_femme. [Consultado el 4 de febrero de 2025]

³ Para el criterio empleado en la traducción del griego moderno al español, ver Rodríguez, 2024a: 186.

“género negro”, “novela criminal” o “novela policíaca” de forma pragmática. En la medida de lo posible, evito el destripamiento de las obras objeto de estudio.

La trayectoria de Yanis Marís (1916-1979) y de Manuel de Pedrolo (1918-1990) en el ámbito de la narrativa guarda no pocas semejanzas: de la misma generación y orientación ideológica izquierdista, los dos agregan la faceta de escritor a su respectiva actividad profesional, periodista Marís, traductor y editor Pedrolo. Ambos publican su primera novela en la primera mitad de los años 1950: aquél, en el marco de un régimen democrático marcado por la guerra civil griega que lo precede y sometido a los imperativos derivados de su condición de baluarte del “mundo libre” durante la Guerra Fría; Pedrolo, por su parte, lo hace en el contexto del régimen dictatorial que se impone al término de la guerra civil española. En ambos casos, aquel primer relato es una novela criminal, refleja dos influencias cruciales —la obra del escritor belga Georges Simenon y el género negro estadounidense— y les permite empezar a labrarse una reputación como escritores, a pesar de sus opciones literarias a contracorriente en lo relativo a género y lengua. Y la transición a la democracia que desde mediados de los años 1970 experimentan Grecia⁴ y España tendrá una repercusión crucial, aunque de signo opuesto, en el prestigio que en las décadas precedentes lograran forjarse.

A raíz del clamoroso éxito de su primera incursión en la novela policíaca, *Crimen en Colonaki* (1953),⁵ a Marís se lo reverenciara como “padre” de la variante helénica del género y su obra será la piedra angular y el referente imprescindible durante los años 1950 y 1960. En sus relatos renuncia al griego moderno purista, que es la lengua del estado y la cultura, y se decanta por su forma demótica o popular, que es la empleada en la vida cotidiana por una masa creciente de lectores potenciales. No obstante, estas opciones de género y lengua lo relegan en su era dorada de celebridad y éxito de ventas al rango de productor de “subliteratura”, autor de segunda fila indigno de reconocimiento institucional, académico o literario. Más adelante, a partir de la transición a la democracia y durante más de dos décadas, Marís quedará relegado al olvido, aunque por cuestiones que nada tenían que ver con sus opciones de género literario y lengua.⁶

A aquel relato fundacional que fuera *Crimen en Colonaki* le seguirían *Έγκλημα στα παρασκήνια* [*Énglima sta paraskinia* = *Asesinato entre bastidores*] en 1954, y *Ο άνθρωπος του τρένου* [*O ánthropos tu trenu* = *El hombre del tren*] en 1955. A finales de ese mismo año empieza a publicarse por entregas *La Señora de la noche* en el diario ateniense *Akrópolis*. En 1962 las 82 entregas originales vuelven a publicarse en otro medio de publicación periódica, *Proto*, si bien distribuidas en 14 episodios y bajo un título diferente: *Ένας άγγελος από την κόλαση* [*Enas ánguelos από tin kólasi* = *Un ángel del infierno*]. Con su título original, el relato aparece por primera vez como libro en 2012, en 290 páginas repartidas en 28 capítulos; éste es el texto utilizado aquí. Semejante trayectoria editorial podría interpretarse como que no estamos ante una de las obras más sobresalientes de Marís, pero *La Señora de la noche* es un relato criminal que, ya desde su mismo título original y su primera escena, gravita en torno a la figura de la mujer fatal que lo protagoniza; figura esta, la de la mujer fatal, que además reviste una importancia destacada en la práctica totalidad de la novela criminal de su autor (Apostolidis, 2012b: 69-81). Por añadidura, el relato en cuestión comparte con la producción cinematográfica griega del momento una serie de ingredientes básicos que gozan de gran aceptación por parte del público, y que lo hacen, pues

⁴ En 1967 un golpe de estado militar impone una dictadura en Grecia.

⁵ Publicada por la editorial valenciana El Nadir en 2011, en traducción al español de Laura Salas.

⁶ Para una semblanza y una bibliografía básica de Yanis Marís y su obra, ver Rodríguez, 2024a. Para su arrinconamiento a partir de la transición a la democracia en Grecia, ver Rodríguez, 2024b.

representativo: el tono melodramático de las películas italianas; la ambientación del cine negro hollywoodense y el gusto por los personajes encarnados por la actriz Rita Hayworth, así como la trama inspirada en la novela criminal estadounidense, con su carga de violencia y sexo —el presente relato de Marís reflejaría concretamente el ascendiente de *The Black Angel* (1943) de Cornell Woolrich—; la localización griega, principal pero no exclusivamente en la capital, y en los espacios frecuentados por la flor y nata del país (Apostolidis, 2012a: 9-16; Vasilikós, 2013: 1-13).

Pedrolo, por su lado, opta en sus obras por la lengua catalana, con vistas a la normalización en su uso, como forma de resistencia frente a las prohibiciones, cortapisas y demás agresiones de que es objeto por parte de la dictadura. De 1952 es su primera novela, *Es vessa una sang fàcil* [*Sangre a bajo precio*], y le seguirán *L'inspector arriba tard* [*El inspector llega tarde*] (1953), *Joc brut* [*Juego sucio*] (1965) y *Mossegat-se la cua* [*Morderse la cola*] (1967). Pedrolo se forja con ellas su reputación como uno de los escritores en catalán más sólidos de su tiempo, pese al eco menor de sus obras por razones de género y lengua: el público lector de novela criminal buscaba y consumía relatos en español —obras originales o traducidas—, en tanto que el público lector catalanohablante las despreciaba como “subliteratura”.⁷ Sin embargo, su labor constante le garantiza a Pedrolo la continuidad y el reconocimiento público e institucional como escritor, tanto en catalán como en castellano; lo hace asimismo merecedor de la consagración como referente esencial de la novela criminal en España y como uno de los precursores fundamentales del cambio de paradigma literario que propiciará el llamado “boom de la novela policíaca española” a partir de la transición a la democracia (Ballús i Molina, 2021: 18-20; Martín Escribà, 2017: 244-245; Mata, 2010: 19-22).

Considerada como una obra capital para la redefinición del género referida,⁸ *Joc brut* la publica Edicions 62 en “La Cua de Palla”, una colección de novela negra en lengua catalana —originales y traducciones— que el propio Pedrolo dirige entre 1963 y 1970 (Parcerisas, 2007: 39-48). En la edición de 2021 aquí utilizada, sus menos de 160 páginas se reparten en cuatro capítulos de extensión desigual: “El proyecto”, “Los hechos”, “La investigación”, “Las explicaciones”. Al igual que en sus otros relatos criminales, Pedrolo adapta a las posibilidades de la España de su tiempo algunas pautas de la novela negra estadounidense, sobre todo de James M. Cain —el célebre autor de *The Postman Always Rings Twice* (1934)—: el ambiente social y moral opresivo, marcado por las desigualdades; el crudo realismo en la descripción de barrios y localidades, y el fuerte contraste entre ellos según la clase social que alberguen; la implicación de la clase acomodada en el crimen; el personaje de la mujer fatal y la carga de violencia y sexo que la acompañan... (Fuster, 1979: s. p.; Martín Escribà, 2017: 244-247; Valles Calatrava, 1988: 230).⁹

2. Una mujer fatal en la Grecia de los años 1950

A mediados de los años 1950 la joven Liana Pérez regresa a Grecia y pasea su belleza distinguida y su elegancia sofisticada por los selectos espacios públicos y privados que frecuentan los miembros de la clase acaudalada del país. Su presencia jamás pasa desapercibida,

⁷ Para los límites que el régimen político y la realidad socio-lingüística imponen a la novela criminal en lengua catalana, ver Fuster, 1979: s. p.

⁸ No en vano *Joc brut* tiene una versión cinematográfica de 1975: “El poder del deseo” de Juan Antonio Bardem.

⁹ Para un apretado resumen de la historia de la novela policíaca en catalán, así como de la importancia capital de Pedrolo en ella durante la posguerra civil, ver Martín Escribà, “Projectes Web: La novel·la negra i policíaca en llengua catalana”, 2013: passim.

tampoco despierta recelos, y los hombres caen rendidos a sus pies, pese a que su nombre exótico y su prolongada estancia en el extranjero contribuyen a velar su origen, parentesco e intenciones. A ella la conocemos de forma indirecta, a través del autor-narrador, y parece hacer honor a la descripción de “señora de la noche” en más de un sentido: es una dama que pertenece a la élite adinerada, una mujer ociosa y de moral y conducta liberales, dueña de sus actos y de su destino, que encuentra en la noche el tiempo natural para sus actividades de socialización, maquinación y seducción. Todo ello en el contexto de una sociedad muy estratificada y clasista, mayoritariamente compuesta por gente de extracción provinciana y candidata a la clase media en gestación, de mentalidad puritana y reprimida.

Pero su actividad social no es producto de la frivolidad que parece poder atribuirse a las damas de su tiempo y rango, sino que responde a un minucioso plan de venganza que ejecuta de forma precisa e implacable, mediante el uso de su atractivo: “Liana Pérez se vistió con sumo esmero. Atendió su belleza con atención fría y meticulosa, casi científica. Se estudió ante el espejo y sonrió satisfecha, aunque no con la sonrisa de la mujer presumida a quien complace su belleza, sino con la satisfacción de quien examina sus armas” (2012: 44). El capítulo 17 (187-199) ofrece la clave: tiempo atrás, cuatro individuos cuya fortuna debían al padre de Liana lo llevaron a éste a la ruina; la madre enferma sucumbió a su dolencia y la hija adolescente quedó sumida en la miseria más abyecta, a merced de depredadores sexuales y prostituida para subsistir. En su descenso a los infiernos logró convertirse primero en querida, luego en esposa y finalmente en viuda de un empresario latinoamericano millonario. Así obtuvo la identidad y la fortuna que ahora le permiten acechar a aquellos cuatro individuos en los ambientes en que medran, prosperan y se distienden.

Primero seduce, enamora y abandona al primogénito de su primer objetivo; el hecho de que el joven termine quitándose la vida no entraba en plan, pero el golpe resulta más fulminante. A continuación, en la parte central y más extensa del relato (31-186) Liana se centra en su segundo objetivo, Jristakis, un hombre maduro, hecho a sí mismo, acaudalado e influyente. Para doblegarlo y que acepte llevar a la ruina total a su mejor amigo —que resulta ser el tercer objetivo—, Liana le aplica el mismo tratamiento que empleara en el pasado para rendir a su difunto esposo latinoamericano: el vaivén constante, calculado y controlado entre las muestras de afecto y desafecto, entre la provocación y la frustración del deseo (197-198). Los resultados de la labor de zapa son devastadores:

Por vez primera en su vida el poderoso Jristakis se sintió incómodo. La fragancia de Liana Pérez lo envolvía. Sentía su cuerpo, que prácticamente reposaba sobre el suyo. Sus rodillas sobresalían por debajo del vestido. Aquella mujer lo trastornaba. (85)

Era la primera mujer que lo perturbaba y también la primera persona que se atrevía a burlarse de él (...) Mejor sería no volver a verla. Estaba decidido, aunque una cosa es decidir algo y otra muy distinta llevarlo a cabo. (96)

Ella le hizo sitio para que se sentara y él obedeció como un niño. Sentía el cuerpo firme de ella sobre el suyo. Su perfume lo aturdió. De repente aquella mujer hermosa tomó su cabeza entre las manos, la giró hacia sí y posó los labios sobre su boca, dejando caer todo su peso sobre él. Y entonces se escurrió de entre sus manos, antes de que él pudiera retenerla. (108)

[Jristakis] Colgó el teléfono. ¿Ella se había marchado? ¿Después de lo que había pasado la noche anterior? ¿Sin decir nada, sin dejar ningún recado? (...) Era la primera vez que se sentía inerme ante alguien. Sentía ahora todo el amor que nunca antes había experimentado. (124, 126)

Luego la mujer lo somete al tormento de los celos, hasta que la víctima claudica: “Bien, tú ganas, dijo en voz baja. Dime tus condiciones”. Ella le pide la cabeza de su mejor amigo en bandeja y él accede a hacer de judas, plenamente consciente del precio que se le pide por su trofeo; así, dice de su mejor amigo, ahora arruinado por su mano: “Hace años que nos conocemos. Hubo un tiempo en que fuimos pobres y compartimos el dinero. Él creía en mí. Confiaba en mí. Entonces, hoy, ha venido a mi despacho. Se ha echado a mis pies. Lloraba. Ha sido espantoso” (171-174).

Para vengarse de su cuarto objetivo, Liana seduce al prometido de la hija de aquél. La situación del joven resume la de todas las víctimas de la mujer fatal: “Ahora esperaba su llamada. Sabía que estaba jugando con él. No lo quería, de eso no había duda. Lo único razonable sería alejarse de ella, pero no podía, se le había metido en el cuerpo” (267). Otra víctima más sucumbe a la tentación.

3. Una mujer fatal en la España de los años 1960

En la Barcelona de mediados de los años 1960, Xavier, que es un joven de extracción social humilde, conoce casualmente a Juna, “una noia de casa bona” [una chica de buena familia] (2021: 127) que le resulta muy atractiva y de la que se enamora a primera vista. La actitud inicialmente esquiva de ella va dando paso a una relación de confianza cautelosa que deriva en un romance tórrido, pero no consumado, pues al puritanismo ambiental, sofocante y represivo, se suman los condicionantes de toda suerte derivados de un pasado muy presente:

Le conté el tipo de trabajo que hacía, le conté toda mi vida. Que tampoco yo era de Barcelona, que mi madre y yo vinimos cuando terminó la guerra que la dejó viuda, porque mi padre había muerto en el frente, del lado de los vencidos, y nunca habíamos recibido ayuda alguna. Ella limpiaba casas, velaba a enfermos, yo había trabajado de botones en una oficina, de representante de artículos electrodomésticos, pero no servía para la venta, tal vez no servía para nada. (58)

Tras un prolongado tira y afloja, Xavier acepta convertirse en el autor material del asesinato que Juna le propone y que habrá de proporcionarle a ella la libertad personal y la comodidad económica que les permitirá a ambos consumir su relación y dotarla de perspectiva de futuro.

La novela es la confesión en primera persona de Xavier; a Juna, pues, la conocemos de forma indirecta, por boca de aquél. De los cuatro capítulos que la componen, el primero “El proyecto”, es el más largo y ocupa un tercio del total del relato (43-105), y pone directamente las cartas sobre la mesa: “De no ser por sus piernas, no habría pasado nada. O quizá sí. Pero le habría pasado a otro. Yo lo habría leído en el periódico” (43). A partir de ese instante el joven parece tomar la iniciativa al entablar conversación y luego forzar la situación para forjar una relación con Juna, que parece como a merced de Xavier, arrastrada por sus ansias. Pero ella lo tiene claro: “Contigo, pan y cebolla” no es una opción, ella aspira a una existencia sin estrechez material, sin carencias económicas. También tiene la solución, que pasa por la eliminación física

de cierto pariente. Y tiene asimismo un plan minucioso para llevar a cabo la operación: “era realmente perfecto, lo había previsto todo, absolutamente todo” (103). Finalmente, el instrumento, Xavier, acepta servir una cabeza en bandeja para cobrarse su ansiada recompensa. El *modus operandi* para vencer su ya endeble resistencia consiste en redoblar la intensidad del tratamiento a que ha estado sometiendo: un vaivén constante, calculado y controlado entre las muestras de afecto y desafecto, entre la provocación y la frustración del deseo.

La víctima de la mujer fatal propuesta por Pedrolo tiene sus angustiosos momentos de lucidez:

- [Juna] ¿Qué piensas de mí, Xavier?
 —[Xavier] No lo sé. No pienso. No puedo pensar. Si pensara...
 —¿Qué?
 —Me alejaría de ti como del fuego. Cometeremos un disparate.
 —No, ya lo verás —y se apartó un poco—. No me toques más. (99)

... y a la postre sucumbe inexorablemente:

Había mañanas que me decía: ¡No! No respondería al teléfono, renunciaría a aquel futuro delirante a su lado, buscaría otra chica que me hiciera olvidar unos contactos que me encendían la sangre... Pero eso era lo malo, que todavía me la encendían, que me bastaba con evocar un gesto, una actitud, a veces incluso una mera palabra, para caer de nuevo en el remolino de los sentidos exasperados que ella había sabido tensar como una cuerda a punto de romperse. (109)

Pese a todo, el joven pretendiente se encuentra con que ha vendido su alma al diablo en más de un sentido: no sólo no parece probable que cobre su recompensa, sino que ni siquiera tiene dónde acudir a reclamarla. Empieza así una investigación que lo hará percatarse del auténtico grado de manipulación a que se ha prestado, de que Juna es una mujer fatal (161-179). Pero el hechizo es poderoso y esa plena toma de conciencia no constituye un antídoto, y Xavier volverá a flaquear: “Dentro de mí una voz, una voz estúpida decía sin parar: Sí, sí, sí... Y ella se dio cuenta. Pero entonces los ojos la traicionaron. Fue algo breve, como un relámpago triunfal que al tiempo revelaba un desprecio infinito (...) Había estado a punto de volver a caer en la trampa” (191-192).

4. La sombra de Salomé

El de Marís es el relato de una mujer fatal, es la historia de quien encarna la tentación, en tanto que el de Pedrolo es el relato de la víctima de una mujer fatal, la historia de quien sucumbe a la tentación. En ambos casos, a la mujer fatal sólo nos es dado conocerla de forma indirecta —con mayor profundidad a través del autor-narrador en Marís; con cuentagotas a través del personaje-narrador en Pedrolo—, pero ella constituye el núcleo en torno al cual gravitan los demás personajes, es el eje de la trama toda, y actúa a la sombra de Salomé: promete entregarse a sí misma como trofeo y recompensa a quien le ofrezca en bandeja la cabeza de la víctima que ella designe. Dicha víctima no será la única, ni de hecho tampoco la primera, en perder la cabeza: la mujer fatal elige a alguien y lo seduce para que acceda a convertirse en su mano ejecutora y lleve a cabo la misión encomendada; su cuerpo de delito ejecuta una danza constante, calculada y controlada, aproximándose para enardecer el deseo y

alejándose para castigar la insumisión. Es cuestión de tiempo, no demasiado, que la víctima de sus encantos se vuelva un pelele al servicio de sus maquinaciones, a despecho de su conciencia de la situación y de los peligros que acechan. Y en ambos relatos la sombra de Salomé es larga, pero no conforma una imagen en blanco y negro: los papeles de victimario y de víctima pueden compaginarse e invertirse.

Liana, el personaje de Marís, reaparece al cabo de los años y en circunstancias que impiden que se reconozca en ella a una víctima de otro tiempo: rodeada de lujo y abundancia, envuelta en un halo de misterio, dotada de una belleza y sofisticación irresistibles para aquellos a quienes tiene intención de destruir. Se basta y sobra para lograr sus objetivos, que no incluyen el asesinato, sino causar daño, el mayor posible para vengar una afrenta pretérita cometida contra ella y sus progenitores. La víctima de antaño se torna en victimaria, y víctimas actuales serán los victimarios de entonces: Liana obra como un conde de Montecristo desencadenado al que no le tiembla el pulso a la hora de causar bajas y acumular víctimas colaterales en el entorno inmediato de sus objetivos reales. Comparte las normas y pautas morales de la sociedad griega de su tiempo, por lo que es plenamente consciente de lo que hace y lo que implica, de la potencial desproporción entre el daño recibido y el infligido, y es capaz de dudar y aun apiadarse, mas...

A diferencia de Liana, el personaje de Pedrolo no tiene cuentas pendientes con el pasado, sino un porvenir que edificar, asentado en el bienestar material y la seguridad económica, y que compartirá, o así lo afirma, con quien se preste a librarla del único obstáculo que se interpone en su camino: Juna sí contempla el asesinato. Y para su propósito necesita un pelele, cualquiera le vale, y encuentra en Xavier al candidato idóneo: un joven sin horizontes de ningún tipo, emocional y sexualmente vulnerable y por ende manejable, y lo somete una y otra vez al tormento de los siete velos. Víctima, Xavier se convierte en victimario de un desconocido con la esperanza de cobrar su recompensa; victimaria, Juna se arriesga a convertirse a su vez en víctima, porque el asesinato propuesto no es más que una maniobra previa, pero ineludible, a fin de alcanzar su verdadero propósito.

La tentación a la que da forma la mujer fatal se tornaría mayor en ambientes dominados por una moral puritana y la represión; por otra parte, no cabe duda de que la violencia y el sexo venden, pero son asimismo susceptibles de ofender (Resina, 1997: 120; Sassoon, 2006: 1.299). Liana es el único personaje femenino del relato de Marís dotado de sexualidad, y sólo precisa utilizarla concienzudamente con uno de sus cuatro objetivos, a fin de someterlo a su voluntad. A esta instrumentalización del sexo le dedica el autor griego buen número de páginas que ponen de manifiesto la relativa libertad de expresión de que goza, más atenuada por la moral social que comparte con sus lectores que por mecanismos de censura atentos a cuestiones de orden político e ideológico. Así, Marís “enriquece” el relato con escenas subidas de tono que en realidad insinúan más que muestran —intimidad, intencionalidad, desnudez parcial o total (principalmente femenina)—, antes de que se corra un tupido velo. En la Grecia de los años 1950 Liana encarna una tentación que resulta irresistible para sus víctimas, y que el público lector recompensa brindándole al autor sucesivos éxitos de ventas.

Una década más tarde, Pedrolo no restringe la sexualidad femenina al personaje de la mujer fatal (2021: 185), y a lo largo del primer capítulo de su relato, el más extenso, a esta última la hace protagonizar escenas de un erotismo cruda y minuciosamente desgranado, aunque reprimido y tortuoso, consonante con el puritanismo de la España del momento, en las cuales proporciona muestras intensas, pero racionadas y frustrantes, de su sexualidad latente, cuya libre expresión está condicionada al sometimiento de Xavier a su voluntad. Pedrolo sí

estaba en el punto de mira de la censura de su país y encajaría en *Joc brut* nada menos que 16 intervenciones del lector censor por la naturaleza “pornográfica” de sus escenas íntimas, y la novela habría de plegarse finalmente a los dictados de la administración para su publicación (Moreno i Bedomar, 2007: 9). Dado el tibio impacto comercial que obtuvo, podría argumentarse que la tentación encarnada por la mujer fatal de Pedrolo solamente causaba estragos en Xavier y entre los representantes del aparato censor español.

BIBLIOGRAFÍA:

ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ, Ανδρέας (2012a). Εισαγωγή. Η Κυρία της νύχτας: Η Τρίτη εκδοχή. In Γιάννης Μαυής. *Η Κυρία της νύχτας. Πρωτότυπο αθηναϊκό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Εκ. Άγρα, 9-16.

ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ, Ανδρέας (2012b). *Ο κόσμος του Γιάννη Μαυή*. Αθήνα: Εκ. Άγρα.

BALLÚS I MOLINA, Carme (2021). Estudi preliminar. In Manuel de PEDROLO, *Joc brut*. 1965. Barcelona: Edicions 62, 11-40.

ΒΑΣΙΛΙΚΟΣ, Βασίλης (2013). Δέκα συνιστώσες στο έργο του Γιάννη Μαυή. Αθήνα: Άγρα. 16 σ. Disponible en: <https://issuu.com/agrapublications/docs/fylladio-deka-sinistoses-> [Consultado el 4 de febrero de 2025].

BUSCHMANN, Albrecht (2002). La novela negra española. Presentación. *Iberoamericana*, vol. II, n. 7, 93-96. Disponible en: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/561/245> [Consultado el 4 de febrero de 2024].

“Cherchez la femme”. *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Cherchez_la_femme [Consultado el 4 de febrero de 2025].

FUSTER, Jaume (1979). Manuel de Pedrolo i la novel·la policíaca en llengua catalana. *Taula de canvi*, 16. Disponible en: <http://www.xtec.cat/~rsalvo/pedrolo/dossier/pedrneg.htm> [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΜΑΡΗΣ, Γιάννης (2012 [1955-1956]). *Η Κυρία της νύχτας*. Αθήνα: Εκ. Άγρα.

MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2013). Projectes Web: La novel·la negra i policíaca en llengua catalana. *Lletra A: la literatura catalana a internet*, 02/02/2013. Disponible en: <https://lletra.uoc.edu/ca/tema/novel-la-negra-i-policiaa/detall> [Consultado el 4 de febrero de 2024].

MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2017). Manuel de Pedrolo, Barcelona y *Sangre a bajo precio* (1954): Escribir novela negra en España durante la dictadura. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2, 244-247. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6186569> [Consultado el 5 de junio de 2024].

MATA ALDOMA, Emili (2010). La literatura catalana de gènere negre. TFG. UOC, 66 pp. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10609/1240> [Consultado el 5 de junio de 2024].

MORENO i BEDOMAR, Anna Maria (2007). Pedrolo i la censura. *Homenatge a Manuel de Pedrolo*. Casal Pere Quart de Sabadell, 12 p. Disponible en: <https://www.fundaciopedrolo.cat/articles/censura.pdf>. [Consultado el 4 de febrero de 2025].

PARCERISAS, Francesc (2007). Manuel de Pedrolo, introductor a Catalunya de la narrativa nord-americana contemporània. *Quaderns: revista de traducció*, 14, 39-48. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/70313/80548> [Consultado el 4 de febrero de 2024].

PEDROLO, Manuel de (2021 [1965]). *Joc brut*. Barcelona: Edicions 62.

RESINA, Joan Ramon (1997). *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos Editorial.

RODRÍGUEZ MILÁN, Roberto (2024a). La novela policíaca griega en la Guerra Fría: un retrato inacabado. *Acta Iasyensia Comparationis*, 33 (1/2024). “War in Literature”, 185-194. Disponible en: https://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/issues/aic-33/17%20Milan_Layout%201.pdf [Consultado el 21 de julio de 2024].

RODRÍGUEZ MILÁN, Roberto (2024b). Representaciones de la autoridad en la novela policíaca de la Guerra Fría: los casos de España y Grecia. *I Congreso de Literatura Criminal Hispánica*, Universidad de Sevilla, 14 a 15 de octubre de 2024. Pendiente de publicación.

SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, Francisco Javier (2024). La ‘femme fatale’, un arquetipo que nunca pasa de moda. *The Conversation*, 25 de diciembre de 2024. Disponible en: <https://theconversation.com/la-femme-fatale-un-arquetipo-que-nunca-pasa-de-moda-243322> [Consultado el 26 de diciembre de 2024].

SASSOON, Donald (2006). *Cultura: el patrimonio común de los europeos*. Barcelona: Crítica.

VALLES CALATRAVA, José Rafael (1988). La novela criminal española en la Transición. *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, 8, 227-240. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=81763> [Consultado el 5 de junio de 2024].

La tentación de la muerte: una interpretación psicoanalítica del cuento “Tres tristes rostros” (2017) de Ahmed Oubali

The Temptation of Death: A Psychoanalytic Interpretation of the Short Story “Tres tristes rostros” (2017) by Ahmed Oubali

SAHAR OUAFAQ

Universidad Hassan II de Casablanca

s.ouafqa@gmail.com

Palabras clave

tentación;
psicoanálisis; Tres
tristes rostros;
Oubali; pulsión de
muerte; relato
negro.

Este estudio realiza un análisis psicoanalítico del cuento “Tres tristes rostros” de Ahmed Oubali, utilizando la figura del asesino en serie para explorar la dinámica de la tentación. Se argumenta que la tentación encarna la pulsión de muerte freudiana, un impulso inconsciente hacia la autodestrucción. El acto criminal, por lo tanto, se interpreta como una liberación perversa que satisface deseos reprimidos. Metodológicamente, el estudio se basa en las teorías psicoanalíticas freudianas, particularmente en *Más allá del principio de placer* (Freud, 1920), así como en diversos estudios contemporáneos centrados en el trauma y la violencia. Los hallazgos indican que la tentación funciona como un impulso autodestructivo que perpetúa la violencia, contribuyendo a la comprensión de las motivaciones en la literatura criminal y la psique de personajes al límite entre la vida y la muerte.

Keywords

temptation;
psychoanalysis; Tres
tristes rostros;
Oubali; death drive;
noir fiction.

This study undertakes a psychoanalytic analysis of Ahmed Oubali's short story “Tres tristes rostros” (Three Sad Faces), using the figure of the serial killer as a lens to explore the dynamics of temptation. It argues that temptation embodies the Freudian death drive, an unconscious impulse towards self-destruction. The criminal act is thus interpreted as a perverse release that satisfies repressed desires. Methodologically, the study draws upon Freudian psychoanalytic theories, particularly *Beyond the Pleasure Principle* (Freud, 1920), as well as various contemporary studies focusing on trauma and violence. The findings indicate that temptation functions as a self-destructive impulse perpetuating violence, contributing to an understanding of motivations in crime literature and the psyche of characters on the edge of life and death.

Introducción

Este artículo se adentra en las profundidades psicológicas del cuento “Tres tristes rostros” de Ahmed Oubali, explorando el tema de la tentación a través de la lente del psicoanálisis freudiano. Se analizará la figura del asesino en serie, un individuo atormentado por un pasado tortuoso y movido por impulsos destructivos. La hipótesis central radica en la interpretación psicoanalítica de la tentación como una manifestación de la pulsión de muerte, una fuerza inconsciente descrita por Sigmund Freud (1920) que busca la autodestrucción y el retorno a un estado inorgánico. Esta teoría se aplicará al análisis de la cuentística del corpus (para la aplicación del psicoanálisis en la literatura, cf. Vildoso Castillo, 2015; Bayard, 2009 [2004]; Le Galliot y Lecointre, 1981). Se plantea que el asesino, en su ritual de violencia, busca la satisfacción de deseos reprimidos, encontrando una suerte de liberación perversa a través de la aniquilación.

El análisis se divide en cinco apartados que buscan comprender la complejidad psicológica del asesino y su acto criminal. En primer lugar, “El ritual de la repetición: simbolismo y compulsión” examinará la naturaleza repetitiva de los asesinatos, buscando patrones y simbolismos que revelen los traumas subyacentes que impulsan al asesino. La elección de víctimas rubias, por ejemplo, podría ser un elemento clave para desentrañar el misterio de su compulsión. En segundo lugar, “La violencia como válvula de escape: una búsqueda de satisfacción pulsional” se centrará en la violencia como una forma de descarga pulsional, explorando cómo el acto de matar se convierte en un mecanismo de satisfacción de deseos reprimidos. Después, “La pulsión de control: ausencia de huellas” analizará la meticulosidad del asesino y su capacidad para borrar cualquier rastro de su presencia. Se explorará cómo esta ausencia de huellas puede interpretarse como una manifestación de la pulsión de vida puesta al servicio de Tánatos, permitiendo al asesino evadir la justicia y perpetuar su ciclo de violencia. El siguiente apartado, “La dialéctica de Eros y Tánatos”, profundizará en la compleja interacción entre las pulsiones de vida y muerte, examinando cómo estas fuerzas se entrelazan y se manifiestan en la psique del asesino. Finalmente, “La víctima al victimario: la violencia doméstica y la formación del asesino” explorará la posible influencia de la violencia doméstica en la formación del asesino, considerando cómo las experiencias tempranas de violencia pueden moldear la personalidad y los comportamientos futuros.

A través de este análisis psicoanalítico, se busca comprender la dinámica interna del asesino, desentrañando las motivaciones ocultas que lo impulsan a cometer actos de extrema violencia. Se explorará la tentación no como una simple fuerza externa, sino como una manifestación de las pulsiones que habitan en lo más profundo del inconsciente. El análisis se basará en las teorías de Freud, especialmente en “Más allá del principio de placer” (1920), así como en otros estudios psicoanalíticos sobre el trauma, como los de Paul Libbey Russell (2006) y Howard B. Levine (2020). Se espera que este estudio contribuya a una mayor comprensión de la complejidad de la literatura criminal y las motivaciones que subyacen a la violencia extrema.

Breve sinopsis de “Tres tristes rostros”

“Tres tristes rostros” (2017) es un cuento que nos sumerge en la atmósfera inquietante de Bni Zahir, una tranquila localidad rural al sureste de Casablanca, donde la serenidad se ve abruptamente interrumpida por una serie de homicidios. La irrupción de la violencia en este remanso de paz intensifica el horror y la conmoción que se apodera de la comunidad. El descubrimiento de las víctimas, adolescentes rubias encontradas sin vida en las circunstancias más macabras, desata una ola de terror e incertidumbre. El autor, Ahmed Oubali, nos presenta

una intriga sencilla pero perfecta, donde la ausencia de huellas y la astucia del asesino mantienen a los investigadores en un estado de perplejidad. La narrativa nos confronta con la fragilidad de la paz y la irrupción inesperada del mal, generando una atmósfera de suspenso que se mantiene a lo largo del relato. Este escenario de aparente tranquilidad violentamente perturbado sirve como telón de fondo para explorar la mente del asesino y las motivaciones ocultas que lo impulsan a cometer actos de extrema violencia. A continuación, analizaremos la naturaleza repetitiva de estos crímenes a través del lente del psicoanálisis freudiano, buscando patrones y simbolismos que nos permitan comprender la compulsión del asesino.

1. El ritual de la repetición: simbolismo y compulsión

El análisis de la conducta criminal a menudo revela patrones que trascienden la mera búsqueda del placer, apuntando motivaciones más profundas y complejas. La compulsión a la repetición, un concepto central en la obra de Sigmund Freud (1920), desafía la idea de que la vida psíquica está gobernada únicamente por el principio del placer. Este concepto nos permite comprender las dinámicas inconscientes que impulsan a algunos individuos a reiterar actos dolorosos o destructivos (Kalfaian, 2019: 449). En “Tres tristes rostros” la repetición del ritual criminal nos invita a explorar la psique del asesino y a desentrañar el simbolismo que subyace a sus acciones.

Freud observó que las personas tienden a repetir experiencias displacenteras, incluso traumáticas, en un ciclo que parece contradecir la búsqueda de la satisfacción. (*cf.* Levine, 2020; Russell, 2006). Esta compulsión a la repetición, como se describe en “Más allá del principio de placer” (Freud, 1920), no busca el placer en sí mismo, sino que parece estar impulsada por una fuerza más primitiva e inconsciente (*cf.* Russell, 2006). Freud explica: “en la vida anímica existe realmente una obsesión de repetición que va más allá del principio del placer” (1920: 22). Esta idea se refuerza con la siguiente cita del mismo texto: “Lo que resta es bastante para justificar la hipótesis de la compulsión de repetición, y esta nos aparece como más originaria, más elemental, más pulsional que el principio de placer que ella destrona” (23). Aquí, Freud subraya la naturaleza fundamental de la compulsión a la repetición, presentándola como una fuerza más primaria que la búsqueda del placer.

En el caso del asesino de “Tres tristes rostros”, Abdessamad Mrabet, la repetición del ritual criminal, a pesar de sus consecuencias negativas, podría interpretarse como una manifestación de esta compulsión (*cf.* Levine, 2020). La descripción de las víctimas como “adolescentes rubias” (Oubali, 2017: s. p.) sugiere un patrón específico, una compulsión a repetir un acto criminal con características similares. La similitud física entre las víctimas apunta a la repetición de un patrón relacional, posiblemente vinculado a una figura femenina significativa del pasado. Esta repetición, aunque inconsciente, permite al asesino revivir y elaborar, de forma distorsionada, una experiencia traumática previa (*cf.* Levine, 2020; Russell, 2006). El acto criminal se convierte en una representación simbólica de este trauma original, y la elección de víctimas similares refuerza la conexión con el pasado. La frase “se parecen como gotas de agua” (Oubali, 2017: s. p.) enfatiza la indistinción entre las víctimas, reduciéndolas a una imagen repetida. Esto sugiere que el asesino no las ve como individuos, sino como proyecciones de una figura de su pasado. La repetición no solo se manifiesta en el acto criminal, sino también en la percepción del asesino. Podría estar buscando, inconscientemente, una resolución a un conflicto no resuelto con esta figura original, a través de la repetición del trauma en un escenario diferente. El asesino representa un drama interno a través de la elección de sus víctimas. La repetición se convierte en un mecanismo para expresar y elaborar un

conflicto inconsciente. La similitud física de las víctimas refuerza la idea de que el asesino no está actuando de forma aleatoria, sino que está siguiendo un patrón dictado por su inconsciente. La revelación posterior de los abusos sufridos por el asesino a manos de su tío confirma la presencia de un trauma infantil que podría estar en la base de la compulsión a la repetición. El acto criminal se convierte en una forma de revivir y, al mismo tiempo, intentar dominar ese trauma original. Un primer ejemplo de esta repetición se observa en la siguiente cita:

el servicio forense estableció la misma patología que la anterior al perfilar la mentalidad del asesino y su acto abyecto. El mismo patrón de conducta: [...] Y ese grotesco e incomprensible detalle ritual, con una macabra firma del asesino: en el pubis depilado de la víctima aparecían grabadas con el bisturí dos enigmáticas vocales en mayúscula: O, C, y en la vagina, varias monedas embutidas. (s. p.)

Este fragmento revela elementos claves para comprender la compulsión a la repetición en este caso. La reiteración del “patrón de conducta” confirma la presencia de una compulsión, sugiriendo una necesidad inconsciente de repetir una dinámica o trauma del pasado (cf. Levine, 2020). El ritual, con sus elementos macabros, apunta a una profunda perturbación psicológica, una expresión simbólica de conflictos internos. Su carácter grotesco sugiere una dificultad para elaborar esos conflictos de manera saludable. Las letras “O” y “C” grabadas en el pubis adquieren significado cuando el periodista especializado, acreditado ante la corte de apelación desvela su significado a la luz de su equivalencia con las letras “A” y “M” en Tifinagh¹, que corresponden a las iniciales de Abdessamas Mrabet. Una forma de reclamar la autoría del crimen y, al mismo tiempo, de proyectar su identidad en las víctimas. Esta conexión refuerza la idea de que el acto criminal no es solo una repetición compulsiva de un trauma pasado, sino también una expresión simbólica de la identidad y los conflictos internos del asesino. La “firma” permite al asesino dejar una marca indeleble en sus víctimas, fusionando su identidad con el acto criminal. La inserción de monedas en la vagina tiene un fuerte valor simbólico. No es un acto aleatorio, sino una recreación simbólica del trauma infantil. El asesino, al repetir este gesto, expresa su rabia y dolor, intentando dominar y controlar la situación traumática. Este punto se desarrollará en secciones posteriores.

En resumen, la compulsión a la repetición en “Tres tristes rostros” se manifiesta en la elección de víctimas similares, el ritual criminal y la simbología macabra. El análisis de estos elementos permite comprender la complejidad psicológica del asesino y sus motivaciones inconscientes.

2. La violencia como válvula de escape: una búsqueda de satisfacción pulsional

Tras analizar la reiteración ritualística presente en los crímenes, emerge la violencia como vía para alcanzar una forma de satisfacción pulsional. Este desplazamiento hacia la violencia invita a explorar las motivaciones profundas que subyacen a estos actos, más allá de la mera repetición. La afirmación de Mrabet, antes de ser identificado como el asesino, “Los más inteligentes [asesinos] quedan impunes porque matan sin ningún móvil, por puro placer de ver sufrir a sus víctimas” (s. p.), expone una manifestación de violencia sádica, marcada por la falta de un motivo racional y el deleite en el sufrimiento de las víctimas. El placer no reside en el acto violento en sí, sino en el sufrimiento ajeno. Este goce perverso se conecta con la idea

¹Es un alfabeto consonántico que se utiliza para transcribir varias lenguas bereberes.

freudiana del sadismo como pulsión de muerte dirigida hacia el exterior (Kalfaian, 2019: 449-450). La cita introduce la complejidad de la motivación criminal. Desde la perspectiva freudiana (1920), este “placer de ver sufrir” no es una búsqueda de placer convencional, sino una manifestación de la pulsión de muerte (Tánatos), una fuerza innata que busca la disolución y el retorno a un estado inorgánico. Dice Freud:

Con la tesis de la libido narcisista y la extensión del concepto de libido a la célula individual, la pulsión sexual se nos convirtió en Eros, que procura esforzar las partes de la sustancia viva unas hacia otras y cohesionarlas; y las comúnmente llamadas pulsiones sexuales aparecieron como la parte de este Eros vuelta hacia el objeto. Según la especulación, este Eros actúa desde el comienzo de la vida y, como “pulsión de vida”, entra en oposición con la “pulsión de muerte”, nacida por la animación de lo inorgánico. La especulación busca entonces resolver el enigma de la vida mediante la hipótesis de estas dos pulsiones que luchan entre sí desde los orígenes. (1920: 59)²

En casos como el del cuento “Tres tristes rostros”, esta pulsión de muerte se externaliza en forma de agresión y violencia. Freud plantea:

Ahora bien, ¿cómo podríamos derivar del Eros conservador de la vida la pulsión sádica, que apunta a dañar el objeto? ¿No cabe suponer que ese sadismo es en verdad una pulsión de muerte apartada del yo por el esfuerzo y la influencia de la libido narcisista, de modo que sale a la luz sólo en el objeto? (52)

En este pasaje, Freud explora la compleja relación entre Eros (pulsión de vida) y la pulsión sádica, que implica la búsqueda del daño al objeto. Se cuestiona cómo la destrucción puede derivarse de una pulsión que busca la conservación de la vida. La violencia, en este contexto, se convierte en una válvula de escape para la pulsión de muerte, manifestándose como sadismo y encontrando satisfacción en el sufrimiento de las víctimas. Esta pulsión, originalmente dirigida hacia el yo, es desviada hacia el objeto externo debido a la influencia de la libido narcisista. El narcisismo, al centrar la libido en el yo, lo protege de la autodestrucción, proyectando la pulsión de muerte hacia afuera, hacia el objeto. Así, el sadismo se convierte en una agresión externalizada, una expresión de la pulsión de muerte redirigida.

En el cuento, infligir sufrimiento satisface esta pulsión destructiva, aunque sea inconscientemente. La aparente falta de móvil, la ausencia de una razón lógica para el crimen, refuerza la idea de una fuerza pulsional subyacente que escape a la racionalidad.

Un segundo ejemplo en el que hallamos la búsqueda de satisfacción a través de la violencia, pero desde un escenario diferente, se da en el fragmento que sigue:

—Sí. —Reconoció, orgulloso y en sus facciones apareció una sonrisa triunfante al ver que me torcía de dolor—. Los maté a los dos. —Hizo una pausa luego prosiguió—: ¡tuve que hacerlo! —gruñó con desprecio—. Todo había andado bien hasta que ella descubrió lo de las niñas. ¡Tuve que hacerlo! —coreó, con arrogancia. (s. p.)

²Nota explicativa añadida al texto en 1921.

Aquí, la violencia resuelve un conflicto, restaura un equilibrio. El asesino justifica sus actos con la frase “¡Tuve que hacerlo!”, lo que sugiere la presencia de una compulsión, una fuerza interna que lo impulsa a actuar de cierta manera. Esta compulsión podría estar relacionada con la necesidad de eliminar una amenaza, en este caso, la persona que descubrió “lo de las niñas”. La violencia, entonces, se convierte en una forma de resolver un conflicto, de restaurar un equilibrio perdido. El orgullo y la sonrisa triunfante que acompañan a la confesión manifiestan la reafirmación del *ego* tras superar la amenaza. La arrogancia y el desprecio sugieren una dinámica más compleja, posiblemente relacionada con una fijación en una etapa temprana del desarrollo psicosexual, donde agresión y dominación son mecanismos de defensa, como veremos más tarde. En síntesis, esta inmersión en la violencia, como satisfacción pulsional, nos conduce a la lucha entre Eros y Tánatos, las pulsiones de vida y muerte.

3. La pulsión de control: ausencia de huellas

La meticulosidad del asesino al no dejar huellas, un aspecto crucial en la narrativa, invita a un análisis desde la perspectiva de las pulsiones freudianas. La ausencia de rastros podría interpretarse como una manifestación de la pulsión de vida (instinto de autoconservación), pero un análisis más profundo revela su posible conexión con la pulsión de muerte, donde la meticulosidad se convierte en control y dominio sobre la víctima, llevando la pulsión destructiva a un nivel de sofisticación perversa. Examinemos la cita que sigue para profundizar en esta interpretación, dice el narrador: “otro cadáver sin marcas de estrangulamiento ni de violación sexual, sin raspaduras en las nalgas ni cortes en las tetas, como suele ser el caso en las películas” (s. p.). Esta cita destaca la ausencia de las marcas típicas de violencia sexual que se suelen encontrar en escenas de crímenes, especialmente en las representaciones ficticias. Esta “limpieza” en la escena del crimen y la falta de huellas visibles apunta a una premeditación y control por parte del asesino, pero también podría interpretarse como una negación de la pulsión erótica, sublimada en una pulsión de muerte más refinada. El asesino no busca la satisfacción sexual directa, sino el control absoluto sobre la víctima y la eliminación de cualquier rastro que pueda conducir a su captura. La comparación con las películas sugiere una conciencia del asesino sobre los tropos narrativos del crimen, lo que añade una capa de perversidad a su meticulosidad. En el mismo orden de ideas, leemos: “Aparentemente nuestro actual psicópata imitaba al francés hasta con su firma. Como él, sin dejar huellas, por usar guantes quirúrgicos” (s. p.). Esta cita introduce la idea de la imitación y la “firma” del asesino. El uso de guantes quirúrgicos, un elemento que remite a la pulcritud y la asepsia, refuerza la interpretación de la meticulosidad como una manifestación de la pulsión de muerte. La imitación del asesino francés sugiere una identificación con la figura del otro, una búsqueda de un modelo a seguir en la pulsión destructiva. En este caso, la meticulosidad y la ausencia de huellas se convierten en parte de la narrativa del asesino, su identidad y su forma de expresar su pulsión de muerte. La frase: “mataba sin dejar heridas ni huellas sospechosas” (s. p.), con su lenguaje conciso y directo, describe la frialdad y la eficacia del asesino. La ausencia de heridas y huellas sospechosas habla de una planificación cuidadosa y de una posible disociación emocional, donde matar se convierte en un procedimiento técnico, desprovisto de cualquier rastro de empatía o remordimiento. El fragmento que sigue, refuerza esta idea:

un asesino extremadamente hábil e inteligente puesto que no dejó ningún rastro que nos hubiera permitido determinar el perfil de su ADN. Ninguna mancha de sangre que

analizar, ningún pelo posible ni fluidos corporales, semen, saliva, orina o tejidos o restos que tengan células en objetos que él hubiera tocado. (s. p.)

Esta cita amplía la idea anterior sobre la meticulosidad del asesino y su conocimiento de las técnicas forenses. La ausencia de rastro de ADN, sangre, fluidos corporales o células epiteliales revela una comprensión profunda de cómo evitar ser detectado. Esta “inteligencia” criminal, combinada con la “habilidad” para ejecutar los asesinatos sin dejar rastros, crea la imagen de un depredador metódico y calculador. La ausencia de huellas en los asesinatos del cuento no es solo una estrategia para evadir la justicia, sino una manifestación compleja de la pulsión de muerte, donde la meticulosidad, control e imitación se entrelazan para crear una forma perversa de expresión.

4. La dialéctica de Eros y Tánatos:

La dialéctica de Eros y Tánatos se manifiesta incluso en la violencia, donde la pulsión destructiva de Tánatos busca disolución, pero Eros, la fuerza vital, persiste, aunque distorsionada. La lucha entre estas dos fuerzas primordiales se revela en la complejidad de la psique humana, donde el deseo de vida y el anhelo de muerte se entrelazan.

Precisamente esta complejidad perturbadora se revela en el fragmento donde el asesino justifica sus actos de matar a niñas inocentes, diciendo: “No lo son. Las que ejecuto son demonios que estallan en carcajadas cuando miran con desprecio mi cojera y mi mano inútil” (s. p.), y añade: “Las maté porque en sus miradas leía siempre el mismo mensaje: sabemos por qué asesinaste a tu tío y tus hermanas, a los tres tristes rostros” (s. p.). Esto muestra una perversión de Eros: el instinto de vida, que normalmente se asocia con el amor, la conexión y la creación, se transforma en destructivo. El asesino proyecta en las niñas inocentes su culpa y desprecio, transformándolas en “demonios” que se burlan de sus discapacidades (cojera y mano inútil). Esta proyección le permite justificar su violencia, presentándola como un acto de defensa contra una amenaza percibida. En este caso, Tánatos, la pulsión de muerte, se alimenta de una distorsión de Eros. El asesino aniquila lo que le recuerda su trauma y culpa, pervirtiendo el instinto de vida en un instrumento de muerte. La mirada de las niñas, que podría representar inocencia y pureza, se convierte en un espejo que refleja su oscuridad, desencadenando la violencia para destruir ese reflejo y, simbólicamente, aniquilar la parte de sí mismo que rechaza.

Para profundizar en la psique del asesino, examinemos las siguientes declaraciones: “Al pobre Mhand lo defendí ante el tribunal porque me recuerda a mi propia amarga adolescencia, por eso me aseguré de que heredara toda la fortuna de su padre” (s. p.). Esta cita ofrece otra perspectiva sobre las motivaciones del asesino. Aunque sus crímenes manifiestan a Tánatos, esta cita revela una faceta distorsionada de Eros. Proteger a Mhand, asegurándole la herencia, es un acto de amor perverso, proyectando en él su propia adolescencia. Al protegerlo, el asesino intenta, inconscientemente, reparar su pasado, ofreciendo al joven la protección y el apoyo que él no recibió. Esta acción, aparentemente contradictoria con su naturaleza violenta, demuestra la complejidad de su psique, donde Eros y Tánatos se entrelazan. La meticulosidad del asesino al planear y ejecutar sus crímenes, eliminando cualquier rastro, puede interpretarse como una manifestación de Eros, un instinto de preservación, aunque pervertido y enfocado en su propia supervivencia. Su justificación de los crímenes como venganza, si bien impulsada por Tánatos, también contiene un elemento de Eros: un deseo de justicia, aunque distorsionado y desproporcionado. La ambivalencia del asesino se explica por la lucha interna entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, donde Eros se manifiesta de forma

distorsionada, subyugado a los impulsos destructivos de Tánatos. La psique del asesino confronta con la perturbadora realidad de una pulsión de vida pervertida al servicio de la muerte.

5. De la víctima al victimario: la violencia doméstica y la formación del asesino

Para comprender al personaje del asesino en “Tres tristes rostros”, es crucial analizar los recovecos de su pasado tortuoso, un pasado que inevitablemente ha moldeado sus acciones presentes. Sigmund Freud postuló que las experiencias traumáticas de la infancia pueden influir significativamente en el desarrollo de la personalidad adulta y en la aparición de trastornos psíquicos. Pues, profundizar en la historia del asesino nos permitirá analizar cómo estas vivencias tempranas pudieron haber contribuido a su comportamiento actual. Como primer ejemplo, a continuación, se presenta una cita que ilustra la profunda huella del trauma infantil en la psique del asesino:

Cuando mis padres murieron en un accidente de tren, mi tío nos recogió a mí a mis hermanas en nuestra casa en Agadir —confesó con voz atiplada, como la de un niño, luego estalló de súbito y las palabras brotaron atropelladamente, como si hubieran reventado en el fondo de su alma—, y muy pronto empezó a abusar de nosotros. Yo tenía 15 años y ellas, 12 y 13. Agobiado por esa inhumana situación que duró tres años, pedí a mis hermanas denunciar el caso, pero se opusieron rotundamente y aceptaron gustosas esas vejaciones. Peor aún: se burlaban de mí, tratándome de chico afeminado. (s. p.)

Este fragmento ilustra el trauma infantil causado por la pérdida de sus padres. El abuso sufrido tras la pérdida de sus padres constituye una experiencia profundamente perturbadora que fractura su desarrollo psicosexual. La traición de sus hermanas, quienes aceptaron el abuso y se burlaron de él por su vulnerabilidad, agrava más su trauma. El abuso y rechazo por parte de las figuras de apego distorsiona la percepción del mundo y de sí mismo en el asesino. La burla de sus hermanas, tratándole de “afeminado”, lo marca profundamente, generando inseguridad en su identidad masculina. Esta inseguridad, sumada al trauma del abuso, podría explicar su fijación con las niñas que se parecen a sus hermanas, viéndolas como una representación de la traición y la humillación sufridas. Asesinarlas se convierte en una forma de venganza, castigando las figuras que representan su dolor pasado, y una manera de reafirmar su masculinidad, aunque perversa y destructiva. Freud postuló que estas experiencias tempranas traumáticas pueden tener consecuencias devastadoras en la vida adulta, manifestándose en trastornos psíquicos y comportamientos patológicos (*cf.* Freud, 1978). Asimismo, Robert K. Ressler y Tom Shachtman señalan que muchos asesinos han sufrido maltrato psicológico grave en la infancia (2018 [1992]: 115-140). En el mismo orden de recuerdos reprimidos en la infancia del asesino, el propio continúa explicando el ritual de monedas en sus víctimas: “[...] me tiraban a la cara monedas del dinero que les daba el viejo pedófilo, gritándome: «vete al baño turco a lavarte el culo». Esta frase hizo que algo en mí se quebrantara para siempre” (s. p.). La frase repetida por sus hermanas durante el abuso revela la humillación y desprecio que sufrió. Las monedas, símbolo de la degradación y del abuso sexual, se convierten en un disparador que conecta el trauma con la acción criminal. El baño turco, lugar de limpieza y purificación, se transforma en un símbolo de la vergüenza y la degradación. Al introducir las monedas, busca simbólicamente limpiar la impureza que siente, proyectándola en sus víctimas. Este acto compulsivo revela la profunda herida psicológica que el abuso dejó en él, una herida

que se manifiesta en la forma de un ritual mortuario. Más tarde en la narración, el asesino cuenta: “Una noche, mientras los tres dormían profundamente en la misma cama, después de la orgía, abrí el gas y, justo antes de saltar del tercer piso, froté una cerilla. En la caída me fracturé el tobillo y la rodilla de la pierna derecha, quedándome cojo de por vida. Murieron carbonizados” (s. p.). El asesinato de su tío y hermanas, tras la orgía y el incendio, representa la culminación de su sufrimiento e intento desesperado de liberarse del pasado. La cojera resultante de la caída se convierte en un recordatorio constante de su acto, una marca física de su trauma y venganza.

En el siguiente pasaje, Ahmed Oubali, el escritor, expone cómo un incidente aparentemente insignificante, como la risa de unas niñas, puede desatar una reacción extrema, al reactivar el doloroso recuerdo de su adolescencia: “—Todo empezó en Francia: unas niñas se rieron a carcajadas, mirándome y, como ya he dicho, eso reactivó el recuerdo de la tragedia de mi adolescencia y así fue cómo decidí eliminar a toda adolescente que me recordara las burlas de mis hermanas y las depravaciones de mi tío” (s. p.). Para el asesino, la risa de las niñas evoca el trauma de su adolescencia: la burla de sus hermanas y el abuso sexual infligido por su tío. Este incidente demuestra el poder de eventos menores para desencadenar el resurgimiento de traumas pasados. La violencia extrema del personaje, eliminar a las adolescentes, se convierte en una forma de repetir y dominar el trauma original, aunque de una manera distorsionada y destructiva. Además, la cita sugiere la presencia de mecanismos de defensa como la transferencia. El personaje transfiere la hostilidad y el dolor asociados a sus hermanas y tío a las adolescentes que le recuerdan a ellos. Este mecanismo le permite “descargar” la carga emocional del trauma original en un objeto sustituto.

Conclusión

El análisis psicoanalítico de “Tres tristes rostros” de Ahmed Oubali, a través de la lente de las pulsiones freudianas de Eros y de Tánatos, revela la complejidad de la tentación en la literatura y su potencial para iluminar ciertas creaciones literarias. La violencia del asesino, lejos de ser un mero acto impulsivo, se erige como una manifestación de la pulsión de muerte, una búsqueda perversa de satisfacción a través del control y la aniquilación. Su meticulosidad, la ausencia de huellas y la negación de la evidencia no son sino la máscara de una pulsión de muerte que se expresa en la “perfección” de su acto criminal. Sin embargo, esta pulsión de muerte no opera en el vacío, sino en constante tensión con la pulsión de vida, creando una dinámica interna que refleja la tragedia personal del asesino y, a la vez, la complejidad inherente a la condición humana.

La aplicación del psicoanálisis a la literatura, como se ejemplifica en este análisis, permite explorar la tentación tanto como motivo literario, como siendo una fuerza psíquica que opera en el inconsciente. Al igual que en el cuento de Oubali, la tentación en la literatura a menudo se presenta como una lucha entre el deseo y la prohibición, entre la vida y la muerte. El psicoanálisis, con su énfasis en los traumas infantiles, la violencia doméstica y la necesidad de venganza, ofrece un marco interpretativo para comprender las motivaciones ocultas de los personajes y las dinámicas de poder que subyacen a sus acciones.

En definitiva, el psicoanálisis literario nos invita a explorar la representación literaria de la tentación y su capacidad para manifestar la oscura complejidad de la psique humana. La tentación, como semilla de Tánatos, puede germinar el texto y eclipsar cualquier atisbo de Eros, la pulsión de vida, ofreciendo una representación poderosa de las fuerzas internas que impulsan a los personajes literarios.

BIBLIOGRAFÍA:

BAYARD, Pierre (2009 [2004]). ¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?. Trad. Viviana ACKERMAN. Buenos Aires: Paidós. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/320235689/Bayard-Pierre-Se-Puede-Aplicar-La-Literatura-Al-Psicoanalisis> [Consultado el 15 de febrero de 2025].

FREUD, Sigmund (1976 [1920]). Más allá del principio de placer. En Sigmund FREUD, *Obras Completas*, Tomo VIII (pp. 1-62). Buenos Aires: Amorrortu Editores. Disponible en: https://proletarios.org/books/Freud-Tomo_XVIII.pdf [Consultado el 17 de febrero de 2025].

FREUD, Sigmund (1978). *Obras completas*, 25 volúmenes. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Disponible en: <https://saberespsi.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/09/volumen-i-e28093-publicaciones-prepsicoanal3adticas-y-manuscritos-inc3a9ditos-en-vida-de-freud-1886-1899.pdf> [Consultado el 17 de febrero de 2025].

LE GALLIOT, Jean; LECOINTRE, Simone (1981). *Psicoanálisis y lenguajes literarios: teoría y práctica*. Buenos Aires: Hachette.

LEVINE, Howard B. (2020). The compulsion to repeat: An introduction. *The International Journal of Psychoanalysis*, 101, 1162–1171. <https://doi.org/10.1080/00207578.2020.1815541> [Consultado el 16 de febrero de 2025].

OUBALI, Ahmed (2017). Tres tristes rostros. *Perfidia de Áspid* (2019). Ed. Indep. published. Disponible en: <https://diariodigital.org/tr3s-trist3s-rostros/> [Consultado el 8 de enero de 2025].

KALFAIAN, Jessica Daniela (2019). *Compulsión de repetición*. XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXVI Jornadas de Investigación, XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR, I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional, I Encuentro de Musicoterapia, Facultad de Psicología – Universidad de Buenos Aires, Argentina: Buenos Aires. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-111/426.pdf> [Consultado el 16 de febrero de 2025].

RESSLER, Robert; SHACHTMAN, Tom (2018 [1992]). *Asesinos en serie*. Trad. Xavier de JONGE. Barcelona: Ariel.

RUSSELL, Paul Libbey (2006). The Compulsion to Repeat. *Smith College Studies in Social Work*, 76(1-2), 33–49. https://doi.org/10.1300/J497v76n01_05 [Consultado el 30 de enero de 2025].

VILDOSO CASTILLO, Juan Pablo (2015). *De Freud a Bolaño en (la) literatura y (el) psicoanálisis. Elementos para una clínica de inspiración*. Tesis para optar al grado de Magíster en Psicología Clínica de Adultos. Repositorio Universidad de Chile. Disponible en: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/144319> [Consultado el 13 de enero de 2025].

Ficțiunea calului troian. Semnificațiile politice ale mitului căderii Troiei

The Fiction of the Trojan Horse. The Political Meanings of the Myth of the Fall of Troy

MĂDĂLINA CECIULEAC

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

madalina.ceculeac@student.uaic.ro

Cuvinte-cheie

ispitire; cal de lemn;
manipulare;
propagandă
politică; *Odissea*;
Eneida.

Keywords

temptation; wooden
horse; manipula-
tion; political propa-
ganda; *Odyssey*;
Aeneid.

În articolul de față ne propunem să investigăm semnificațiile politice ale mitului calului troian în romanul *Monstrul* lui Ismail Kadare. Calul troian reprezintă în imaginarul european un arhetip al ispitei și tentației care seduce și ucide. Simbol al darului otrăvit, calul de lemn oferit troienilor de către greci este o metaforă a ademenirii înșelătoare care bânuie imaginarul uman. Artefact cu funcții plurale, calul troian se înscrie în lista obiectelor magice din mitologie și literatură (pantofii lui Dorothy, casa de turtă dulce, mărul otrăvit al Albei-ca-Zăpada) care aparțin patrimoniului (i)material al imaginarului. Construit la granița dintre literatură și istorie, celebrul cal de lemn în care au stat ascunși generalii ahei pentru a-i (sur)prinde în ambuscadă pe troieni este deconspirat de istorici drept o ficțiune, un concept abstract care desemnează tehnici neconvenționale de asediu și de război. În romanul lui Kadare, „monstrul” care (supra)veghează Tirana totalitară primește în mintea personajelor semnificațiile calului troian. Furgonetă abandonată sau cal de lemn, construcția ilegală de la periferia orașului este o metaforă a propagandei politice și a intoxicării ideologice totalitare care alimentează și întreține sentimentul de asediu perpetuu și de vigilență a cetățenilor captivi regimului. Romancierul albanez deconstruiește semnificațiile politice ale mitului darului de război în lumile post-homerice și post-moderne. În textul lui Kadare, calul nu (mai) intră în oraș deoarece spaimile, uneltirile, suspiciunile, bănuielele pe care le trezește în inconștient această construcție locuiesc deja în mințile personajelor, în visele și coșmarurile acestora. Calul de lemn e fantoma totalitară care bânuie Europa secolului XX.

The aim of this article is to investigate the political meanings of the Trojan Horse myth in Ismail Kadare's novel *The Monster*. The Trojan Horse represents, in the European imagination, an archetype of temptation and seduction that lures and kills. As a symbol of a poisoned gift, the wooden horse offered to the Trojans by the Greeks is a metaphor for deceptive enticement that haunts human imagination. A multifaceted artifact, the Trojan Horse fits into the category of magical objects in mythology and literature (Dorothy's shoes, the gingerbread house, Snow White's poisoned apple), which belong to the (im)material heritage of the imagination. Constructed at the boundary between literature and history, the famous wooden horse, in which the Achaean generals hid to ambush the Trojans, is exposed by historians as a fiction, an abstract concept that designates unconventional siege and warfare techniques. In Kadare's novel, „the monster” that watches over totalitarian Tirana is imbued with the meaning of the Trojan Horse in the minds of the characters. Whether an abandoned van or a wooden horse, Kadare's symbol is a metaphor for political propaganda and totalitarian ideological manipulation that fuels a constant sense of siege and vigilance among the citizens trapped under the regime. The Albanian novelist deconstructs the political meanings of the war-gift myth in post-Homeric and post-modern worlds. In Kadare's text, the wooden horse no longer enters the city because the fears, intrigues, suspicions, and doubts it awakens in the unconscious, already dwell in the minds of the characters, in their dreams and nightmares. The wooden horse is the totalitarian ghost that haunts the 20th-century Europe.

Calul de lemn în epopeile antice. Instanțe narative: Elena, Demodocus și Eneas

Petrecut acum mai bine de 3000 de ani, războiul troian continuă să-i fascineze pe cititori și cercetători. Arhivat pentru eternitate în hexametree homerice, conflictul dintre cele două civilizații mediteraneene din Epoca Bronzului suscită numeroase interpretări privind cauzele „adevărate” ale izbucnirii și mijloacele încheierii războiului. Să fie răpirea Elenei motivul confruntării sau mai degrabă un conflict comercial iscat pe marginea circulației mărfurilor și tarifelor din strâmtoarea Dardanele? Toate etapele excavării arheologice de la Troia și artefactele recuperate nu au dezvăluit urme sau relicve ale celebrului cal de lemn care a dus la distrugerea cetății. Deși unii istorici apelează la povestea mitică a cuceririi cetății Joppa ca la un precedent (oștenii ascunși de comandant în sacii cu aur aduși ca tribut), existența unui cal de lemn e mai degrabă o ficțiune literară. Ambarcațiune maritimă cu prora sculptată în formă de cal, berbec sau scut balistic din lemn: „The practice of covering the wooden structure with hides, as a protection against fire-arrows, must often have increased the resemblance to an animal” (Anderson, 1970: 24), stratagema calului de lemn reprezintă o metaforă a asediului câștigat prin înșelăciune, prin tactici neconvenționale.

(De)construite și (de)mistificate, calul troian, licoarea uitării servită de Elena, florile de lotus, poțiunea vrăjitoarei Circe și antidotul lui Hermes (*moly*) sunt simboluri ale *pharmakon*-ului derridian. În actul său de destrucție și decodare a discursului și a ideii de scriere din *Farmacia lui Platon*, Derrida apelează la semnificațiile conceptului de *pharmakon* pe care îl definește ca „medicament, otravă, drog, filtru [...] o polisemie controlată, care a permis prin ocolire, indeterminare sau supradeterminare, dar fără contra-sens” (1997: 75). Darul otrăvit oferit de greci troienilor se încadrează în linia zeului *pharmakon*-ului, care șiret, mascat, complotist, ucide pentru a supraviețui. Remediu și otravă, dar și blestem, vrajă și vrajbă, calul de lemn este un *pharmakon*, iar Ulise un *pharmakeus* (vraciul și țăpul ispășitor pentru crime).

Epopeile antice construiesc din amintiri (trucate) și narațiuni întretăiate ale martorilor povestea calului de lemn și scenele ambuscadei finale. *Iliada* lui Homer se încheie cu funeraliile lui Hector și presimțirea căderii Troiei. *Odissea* se deschide *ex-abrupto* cu sfatul zeilor în privința hotărârii de a-l ajuta pe Ulise să se întoarcă în Itaca după prizonieratul de șapte ani pe insula Ogygia. Primele mențiuni despre stratagema calului de lemn apar în Cântul al IV din *Odissea*. Relatând faptul că s-a întâlnit în secret cu Ulise deghizat în cerșetor în interiorul cetății și că acesta i-a deconspirat planul urzit de capturare a cetății: „Un cerșetor, cum un altul nici nu se afla pe la nave! / Astfel la chip, strecuratu-s-a-n Troia-cetate [...] Dar eu cunoscutu-l-am / [...] Iar el atunci pe de-a-ntregul mi-a spus ce gândeau ei, Aheii” (2022: IV, 248-256), Elena încearcă să controleze și să manipuleze în favoarea sa narațiunea pregătirii asediului final. Vinovata de serviciu a declanșării războiului troian, Elena încearcă în toate intervențiile sale discursive să convingă auditoriul de complicitatea și alianța sa cu tabăra grecească (învingătoare), fapt care o transformă într-o instanță narativă lipsită de încredere. Deși nu pomenește în mod direct despre planul construcției calului de lemn, Elena sugerează ideea câștigării bătăliei printr-o urzeală a minții, a unei strategii abstracte născută și ascunsă în mințile grecilor.

Menelau povestește episodul ispitirii comandanților greci ascunși în ambarcațiunea militară de către Elena. Imitând vocile soțiilor de acasă (o altă formă de ademenire asemănătoare chemărilor ucigașe ale sirenelor), Elena dă târcoale calului de lemn pentru a-i deconspira pe războinici: „În calul mare de lemn, unde stam noi, Argivii de vază, / [...] Pânda din lăuntru de trei ori la rând ocolit-ai, cu mâna / Tot pipăind, și stigându-i pe nume, Danaii de frunte, / Asemuindu-ți și glasul cu cel al soțiilor noastre” (272-278). Menelau dezvinovățește gesturile iscoditoare ale Elenei punându-le pe seama unei intervenții divine complice troienilor: „avea un

duh rău să te-mpingă/ Care dorea ca Troienilor slava izbânzii s-o-nalțe” (274-275). Infiltrați în interiorul calului de lemn, elita militară și diplomatică grecească este ispitită de mimarea vocilor femeilor de acasă. Textul homeric prezintă un act de dublă înscenare între sunet și vedere, între semne și semnificațiile truate, pervertite ale acestora. Ispititorii sunt ispițiți cu o armă la fel de puternică – artificul ventriloc al Elenei. În fond, căderea Troiei și deconspirarea amânată (Ulise astupă cu palmele buzele soldaților greci) au fost cauzate de interpretarea eronată a semnelor (un act de lectură viciat).

Pregătind poțiunea magică de „nemânie și ne’ndurerare, să uite de rele” (221), Elena controlează narațiunile despre episodul ispitirii și receptarea acestora. Asemenea florilor de lotus care îi făceau pe marinari să uite de dorul de casă, licoarea (*nepenthê*) funcționează ca un narcotic care paralizează durerea și memoria trecutului traumatic. Printr-un drog periculos, regina Spartei manipulează auditoriul și mărturiile despre violențele și trădările din noaptea asediului final.

Următoarea mențiune a calului de lemn apare în Cântul al VIII-lea din *Odiseea* în *epos*-ul eroic cântat de aedul Demodocos la curtea regelui Alcinou. Rămas singur după ce ultimii camarazi au murit într-un naufragiu produs de mânia zeului Helios ca urmare a încălcării interdicției de a se ospăta din cirezile acestuia, Ulise naufragiază pe țărmul feacilor. Adus în cetate *incognito* de către Nausica, Ulise joacă rolul unui străin naufragiat care are nevoie de ajutor pentru a se întoarce acasă. Seară de seară, ritualul curții lui Alcinou prevede un recital susținut de aedul Demodocos. Din repertoriul cântăreșului fac parte narațiunile războiului troian și poveștile întoarcerii acasă (*nostoi*) ale eroilor troieni. Intrând în dialog cu aedul, Ulise îl invită să relateze povestea construirii calului de lemn și șiretlicul strategic pus la cale de conducătorul Itacii. Într-un act de dedublare ficțională, Ulise își dorește să asculte cântecul căderii Troiei și *epos*-ul eroic creat în cinstea sa: „Iarăși spre Demodocos glăsuî încercatul Odysseu:/ «Demodocos, mai presus decât toți muritorii te laud – [...] Hai dară, mergi mai departe, ne cântă cum calu-ntocmit-au/ Cela de lemn, de Epeios făcut, la-olaltă cu-Athena./ Și-apoi l-a dus în cetate, cu bun șiretlic, el, Odysseu,/ Plin de viteji, care și nimiciră apoi Ilionul»” (486-495). Deseori, Ulise se comportă ca un personaj postmodern, conștient de propria sa ficționalitate. Homer nu scapă frâiele narațiunii decât în rare ocazii: episoadele în care aezi interpretează cântece de gestă războinice (Demodocos și Femios) și în care Ulise își relatează povestea aventurilor post-război în fața feacilor.

Felicitându-l pe cântăreț pentru veridicitatea și verosimilitatea narațiunilor recitate – „Câte-au făcut, ori au tras, cum și ce pățimit-au, cu toții./ Parcă și tu ai fi fost ori vreun altul cu șarț țiar fi spus-o!” (490-491), eroul troian creditează cu sens și legitimează demersul artistic. Solicitarea adresată aedului nu este gratuită. Ulise încearcă să îmbuneze și să înduplece gazdele în speranța că îi vor înlesni întoarcerea în Itaca, în ciuda blestemului care bântuie cetatea – prăbușirea stâncii de deasupra orașului și încremenirea pe drumul de întoarcere a navelor care l-au condus pe străinul vânat de Poseidon. Căderea Ilionului și drumul eroului spre (a)casă sunt construite de Homer în jurul narațiunilor plurale, ale discursivității ca armă de manipulare și control. În *Odiseea*, mai mult decât în *Iliada*, totul se negociază: de la condițiile întoarcerii acasă la reîntregirea cuplului Penelopa-Ulise.

În textul homeric mai există un episod în care Ulise ascultă o narațiune (periculoasă și seducătoare) despre sine. După ce a astupat cu ceară urechile camarazilor săi, Ulise se leagă de catarg pentru a asculta cântecul seducător și mortal al sirenelor. Homer nu povestește niciodată ce a aflat personajul său de la aceste muze. Literatura post-homerică preia această prolepsă extradiegetică și o transformă într-un act de deconstrucție a mitului cântecului sirenelor și a

autorității homerice. În *Tăcerea sirenelor*, Kafka dezvrăjește mitul cântecului seducător al anticelor muze, imaginând un scenariu în care tăcerea acestora este o armă mai teribilă și mai subversivă decât tânguirea hipnotică. Muțenia autoimpusă le transformă în simboluri ale tentației tăcute care manipulează și zădărnicește strategiile de protecție ale marinarilor. Viclenele cântărețe se hrănesc cu fericirea copilărească din ochii lui Ulise care crede că le-a învins. Cultivând ambivalența și ambiguitatea prin jocul de perspective și schimbul de priviri (sirenele tac sau mimează un murmur, o chemare), Kafka ironizează subterfugiul folosit de Ulise și de alți marinari pentru a scăpa de tentația nimfelor mării. În poemul său, sirenele s-au retras în mutismul dureros al stâncilor de care se izbește marea.

În timp ce în poemul *Siren Song* de Margaret Atwood, sireneleucid ispitindu-i pe marinari cu divulgarea unui secret: „I will tell the secret to you,/ to you, only to you./ Come closer [...] Alas/ it is a boring song/ but it works every time” (2002: 227-248), în *Deconstruction* de Mary Ruefle sirenele cântă *Odissea* și Ulise ascultă singura poveste pe care niciun muritor nu dorește să o audă – povestea propriei vieți: „I think the sirens in *The Odyssey* sang *The Odyssey*,/ for there is nothing more seductive, more terrible,/ than the story of your own life, the one we do not/ want to hear and will do anything to listen to” (2012: 59-60).

Revenind la stratagema calului troian, în Cântul al II-lea din *Eneida* lui Vergiliu, Eneas îi relatează Didonei povestea căderii Troiei. Într-o secvență de tip „narațiune secundară”, refugiatul de război povestește evenimentele politice și sociale din ziua și noaptea asediului final: retragerea mincinoasă a armatei grecești, calul de lemn și taberele iscate în jurul lui, incendierea cetății, masacrul troienilor și fuga supraviețuitorilor. Textul vergilian oferă o viziune complexă și completă asupra (de)construcției obiectului ispitirii și a iluziei încheierii războiului troian prin retragerea trupelor grecești.

Ascunzându-și navele în golful Tenedos, danaii lasă în urma lor o construcție care fascinează prin mărime și prin materialul ales: „Iată, înalță un cal cât un munte, prin arta lui Pallas,/ Laturi și tot, întocmit doar cu brad din cel tare, olaltă” (Vergilius, 2021: II, 15-16). Barry S. Strauss în *The Trojan War A New History* notează faptul că lemnul de pin din care este făcută ambarcațiunea militară se folosea și în construcția navelor:

The famous horse may be imagined as a tall and well-crafted wooden structure, towering over the wildflowers of the Scamander River plain. Its body is made of the pine of Mount Ida, a tree known today as *Pinus equi troiani*, «Trojan Horse Pine» and renowned since antiquity as a material for shipbuilding. (2006: 253)

Troienii se împart curând în două tabere. O parte solicită primirea darului în cetate, ceilalți, în frunte cu preotul Laocoon cer distrugerea obiectului prin aruncarea lui în mare. Laocoon încearcă să-i convingă pe troieni de viclenia și de ingeniozitatea adversarilor, de capacitatea lor de a se deghiza, de a imita și de a se camufla pentru a-i învinge. Deși în societățile premoderne instituția schimbului de daruri este un *fapt social total*, în textul homeric preotul desacralizează și demitizează darul zeiței Atena. Pentru acesta, partenerii de schimb nu prezintă încredere și predictibilitate. Cadoul lăsat (abandonat, părăsit) este decriptat ca o momeală care intrigă prin forma, mărimea și gestul neobișnuite. Într-un act de lectură pragmatic, Laocoon avertizează asupra semnificațiilor politice și militare ale darului pe care îl numește armă de asediu, obiect de supraveghere politică și propagandă: „Fie că Aheii aicea, în lemn, se ascund, la fereală/ Fie că astă nămaie să ia de zidul nostru-i făcută,/ Să ne privească prin case, de sus să dea buzna-n cetate,/ Fie-i vreo altă minciună! În cal să nu vă-ncredeți, o, Teucri” (45-48). Străpungerea

pântecelui ambarcațiunii cu lancea reprezintă actul final de pângărire și de profanare a darului de către Laocoon. (Ne)credința, bănuiala și căutarea adevărului sunt actele de *hybris* pe care le comite sacerdotul și din cauza cărora este ucis de șerpui trimiși din mare de Poseidon.

În textele homerice apare deseori menționat vâlul pus de zei (Atena, Hera) peste ochii protagoniștilor (Ahile, Patroclu, Ulise, Telemac). Mirajul, realitatea de gradul al doilea pe care o țin zeii sunt forme de manipulare și de amânare/prelungire a confuziei personajelor: deghizările Atenei în vizitele către Telemac, căderea vâlului pus pe ochii lui Ulise la acostarea pe țărmul Itacăi. În poemul vergilian, Eneas deplânge incapacitatea troienilor de a citi corect (pseudo)realitatea construită (artificial) de către adversari: amăgirile, minciunile, ochii care văd, dar nu pricep, mintea/memoria care trădează. Ajutați de zeița războiului, grecii au construit o realitate-miraj, o ficțiune a păcii pentru a-i seduce pe troieni (grecii se comportă asemenea zeului). Calul de lemn e o (altă) metaforă pentru vâlul zeilor și un act de putere față de troieni.

Mărturiile homerice despre obiectul ispitirii sunt fragmentare, incomplete și aparțin unei oralități în care versiunile complementare/contare asupra *epos*-ului coexistau. Epopeea vergiliană reprezintă o construcție textuală modernă, inspirată din (hipo)texte și legende consemnate în scris. Fiind un text comandat politic, textul construiește o genealogie ficțională/artificială între troieni și moștenitorii latini și legitimează regimul politic al împăratului Augustus. Supraviețuitorii troieni sunt strămoși „convenabili” într-o narațiune care pictează în nuanțe ironice portretul subalternului cucerit (grecii). Să fie vocea lui Eneas confiscată pentru edificarea unei epopei naționale cu subtext politic inter-imperial?

Darul lăsat la porțile cetății este însoțit de o poveste menită să-i convingă pe troieni de intențiile bune ale adversarilor prin apariția lui Sinon, agentul sub acoperire al grecilor. Sinon joacă un rol fundamental în câștigarea încrederii troienilor, fapt care sugerează necesitatea apelului la o narațiune discursivă mai convingătoare decât simpla prezență (fascinantă) a obiectului de lemn. Mărturisindu-le că a evadat înainte de a fi sacrificat pentru îmbunarea zeilor cu privire la potrivirea vânturilor pentru întoarcerea acasă (dublura masculină a Ifigeniei), Sinon îi liniștește pe troieni în legătură cu obiectul rămas: calul uriaș reprezintă o ofrandă, un gest de îmbunare adus zeiței Atena după furtul Palladiului și pângărirea templului din Troia. În finalul intervenției, prizonierul ispitește orgoliul troienilor – obiectul e gândit să fie într-atât de uriaș încât să nu încapă sub porți, să fie de neatins: „Calul acesta de lemn, ca să-mbune zeiția, în locul/ Chipului cel pângărit al Palladiului, drept răsplată [...] Vorbă le-a dat de-ntocmit, să-l dureze la cer, în tărie/ Ca să nu poată fi tras ori primit, nici pe porți, între ziduri,/ Nici să nu-l ia neamul vostru și să țină cu lungă credință” (183-188). Convinși de istorisirea mincinoasă a evadatului și înspăimântați de creaturile supranaturale care îlucid pe Laocoon, troienii slăbesc rezistența zidurilor, pun roți ambarcațiunii și o introduc în cetate. De patru ori ambarcațiunea se poticnește pe pragul cetății, iar Cassandra, preoteasa blestemată să nu fie crezută, le profetește troienilor o soartă cumplită. La fiecare opintire se aud în pântecelul nămilei de lemn zgomote de arme, dar troienii sunt „surzi și orbi, în smintire” (II, 244). În calitate de agent secret, Sinon vinde o narațiune fabricată să răspundă (se joacă cu) spaimele și dorințele ascunse ale inamicului: frica de mânia zeiței și dorința de înstăpânire, de putere. Darul (otrăvit) conține o promisiune irezistibilă după deceniul de război: o Troie indistructibilă militar și economic.

(De)construcția calului de lemn în *Monstru* lui Ismail Kadare

Interzis de cenzura regimului lui Hodja, romanul lui Kadare plasează evenimentele în contextul răcirii relațiilor de putere dintre URSS și Albania comunistă. Gent Ruvina, student la filosofie, scrie o lungă scrisoare de iubire/teză de doctorat despre calul troian și Elena din

Sparta. Troia devine dublura textuală a Tiranei totalitare bombardată cu dezinformare, știri false și amenințări politice. Adresat iubitei sale Elena, fosta logodnică a lui Marx de care a fugit din cauza căsătoriei aranjate, textul nu va ajunge niciodată în mâinile destinatarei. Scris după rețetele romanului postmodern, cu suprapuneri și rețele textuale pe niveluri diferite care comunică și chiar se autoanulează, romanul poate fi citit în grile multiple de lectură: roman detectivistic (crimele din oraș și moartea dublurii Elenei), de dragoste sau cu subtext politic. Cele două începuturi ale romanului, transcrierile gândurilor personajelor par scrise de două mâini diferite – naratorul și Gent își suprapun uneori vocile, alteori sunt două instanțe diferite: „Pe masă erau paginile scrisorii pentru Lena. De câteva ceasuri bune granița dintre cele scrise și cele gândite se pierduse în neant. Uneori credea că pe hârtie nu sunt decât gândurile lui, alteori se îndoia de asta” (1999: 70). Pentru a construi textual un simbol al sentimentelor de neliniște, de amenințare, de confuzie, dar și de fascinație și ademenire, Kadare reactualizează metaforele calului troian care (supra)veghează cuplul, orașul, țara. O furgonetă abandonată la periferia Tiranei prinde, în jocul ceții (dezinformării) și al nopții (totalitare), semnificațiile calului de lemn.

Acțiunea este plasată în Albania anilor '60 în contextul rupturii dictaturii lui Enver Hodja de lagărul socialist. Starea de tensiune și sentimentul cetății asediate întreținute de știrile de la radio și de zvonuri reprezintă pretextul juxtapunerii (până la imposibilitatea diferențierii) între realitatea politică și mitologia războiului troian. După cum susține și Alexandra Ciocârlie în articolul „Ecouri homerice în *Monstrul* lui Ismail Kadare”, Hodja instrumentalizează politic legenda Troiei și mitul complicității interne care provoacă suspiciune și haos: „Evocarea Troiei este compatibilă oarecum cu propaganda lui Enver Hodja care prezintă agresiunea sovietică asupra citadelei albaneze drept atac extern sprijinit de trădătorii dinăuntru” (2024: 75-76).

Kadare deconstruiește, încă din titlu, mitul calului troian. În latină, *monstrum* înseamnă semn divin (conotație pozitivă), dar și avertisment, pericol (conotație negativă). Rădăcina termenului *monere* trimite către avertizare, aducere aminte. În imaginarul uman, asociem monstruosul cu forme și caracteristici neobișnuite, deviate care terifiază. În roman, vagonul abandonat și dublura lui simbolică (calul troian) sunt niște *monștri* moderni deoarece simbolizează propagandele politice, intoxicarea ideologică, manipularea socială și ostracizarea indezirabililor politici și sociali. Ficțiunea lui Kadare se întoarce și împotriva cititorului textului care este manipulat să creadă (crede!) că furgoneta de pe câmp e mai mult decât un vehicul abandonat. Monstruosul se naște din alimentarea/contrafacerea locurilor comune cu ficțiune și ideologie. În text, calul troian este deconspirat ca o metaforă a propagandei și a ideologizării post-război.

Gent avansează ipoteza conform căreia căderea Troiei și mitul calului troian sunt niște nume de cod care ascund posterității adevăratele stratageme ale asediului final și investighează folosirea politică a mitului și imposibilitatea apelului la strategia calului de lemn din cauza celebrității și popularizării metodei: „Calul de Lemn a existat, oare, într-adevăr și Troia a fost cucerită cu ajutorul lui sau Calul n-a fost altceva decât o stratagemă pentru a masca adevărata cale de a pătrunde în cetate, cale pe care grecii au ascuns-o cu grijă?” (72). Rând pe rând, studentul albanez construiește și anulează ipoteze, din ce în ce mai fanteziste, despre „adevărul” calului de lemn. (In)existent, calul de lemn devine o metaforă, o mască, o mistificare și o (di)simulare a unui vicleșug secret, a unei tactici de război neconvențional.

Istoricul Barry Strauss deconstruiește mitul calului troian, formulând ipoteze diferite asupra formei și funcțiilor acestui artefact care bântuie imaginarul umanității. Săpăturile arheologice petrecute la Troia nu au rezolvat dilema existenței și formei acestui simbol. În

tezele lui Strauss, calul de lemn apare ca mașinărie de asediu (un berbec), o falsă momeală lăsată în urma retragerii mincinoase, o metaforă pentru Troia (război, putere, curaj) sau o denumire pentru diversiunea unei armate fantomă. Cal de lemn sau navă feniciană, calul troian nu a existat decât ca simbol al unui vicleșug, al unei păcăleli, al unui act de magie: „The Trojan Horse was such a famous trick that it could be used only once” (Strauss, 2006: 259). Simbol al masculinității beligerante, al puterii și al distrugerii, calul de lemn reprezintă o formă a căderii în ispită într-o lume eroică dominată de bărbați. Troienii sunt ispitiți în fondul lor masculin dominat de apropiere și supremație. Darul-ofrandă e gândit să nu aparțină niciunui muritor, ci zeilor. Introducerea lui în cetate e anevoioasă, costisitoare și periculoasă. Troienii slăbesc rezistența zidurilor, împing pe roți namila de lemn, nu verifică niciodată pânțelele animalului.

În viziunea lui Stephen Scully, căderea Troiei survine în urma desacralizării cetății prin furtul statuetei de lemn cu reprezentarea Atenei. Construită ca un spațiu sacru protejat de zei, Troia este mai mult decât o cetate militară, iar protecția oferită de talisman îi asigura invincibilitatea. Propunând o lectură mitico-simbolică asupra căderii Illionului, clasicistul pune în oglindă comportamentele violente, lipsite de religiozitate ale celor două armate beligerante față de simboluri și temple. Vinovați de sacrilegiu și pângărire, troienii și grecii sunt aspru pedepsiți de zei:

Destruction of a sacred city does not, in and of itself, imply sacrilege. Greek impiety in the taking of Troy, an impiety evident from the many disasters that occurred during the army's return or once home, stemmed more from the wanton devastation of Athena's temple rather than from the sacking of the city itself. Such sacrilege, evident in many Greek texts, is also implied in a sixth-century vase that shows the Palladion on one side and the rape of Cassandra on the other. But the Trojans must assume some responsibility for their own ruin [...] the people of Troy have also, with surprising regularity, offended the gods. The most obvious offense, of course, is Alexander's violation of the sacred code of hospitality and his criminal passion for Helen. (1990: 38)

Episodul ispitirii Elenei este interpretat de Gent ca un act absurd. Calul de lemn în ipostaza cântată de Homer nu ar fi existat. Cu pânțele burdușit de oșteni, neverificat de troieni, calul homeric e o fantezie, un *monstru* gol, menit să convingă de inexistența răului. Versiunea homerică a narațiunii este pusă la îndoială. Între calul de lemn și căderea Troiei se ascund alte evenimente: o delegație de pace secretă, colaboraționiști troieni, pictograme în formă de cal pe porțile aliaților. Teoria lui Gent caută să deslușească modalitatea în care mitul, legenda și propaganda au întretesut o solie grecească în Troia și armistițiul de imaginea simbolică a unui cal de lemn-ofrandă în care stau închiși războinici:

Mai mult ca orice altceva, delegația aceasta putea fi asimilată Calului de Lemn. Pentru că includea, în primul rând, ideea vicleșugului, a adormirii vigilenței celui alt. Apoi, o delegație și de pace însemna un grup de oameni care să pătrundă în orașul-cetate al adversarului [...]. Așadar, asemănarea cu Calul era deplină, chiar dacă negociatorii, spre deosebire de grupul celor înghesușiți în pânțelele Calului, n-au venit pe furiș. Mincinoasele erau, în schimb, gândurile, și la fel pacea pe care o aduceau cu sine. (75)

În interpretarea personajului, calul de lemn nu mai este o ispită pentru troieni, ci o ficțiune care mistifică adevărul și istoria. Marele Vicleșug e ascuns în mintea generalilor greci, iar pentru

a exista trebuie să fie crezut, mai întâi, de tabăra lor. În fond, Kadare exemplifică modul în care se nasc și funcționează propagandele politice. Calul troian e o metaforă culturală a ideologiei și a propagandei:

nu reușea să înțeleagă cum se petrecuse procesul invers, adică cum se transformase evenimentul în simbol. Pentru că evenimentul nu fusese filtrat prin conștiința unui singur om, ci fusese văzut și trăit de zeci de mii de oameni. Atunci, cum de se ajunsese la o asemenea similitudine de percepere, la un acord între atât de mulți oameni [...] cineva a împins mulțimea către el, i-a vârat pe gât și identificarea evenimentului cu Calul de Lemn. (75)

Delir colectiv, mască pentru un război pierdut, un dar ironic, calul de lemn marchează o suprapunere a mitului peste istorie, o întrepătrundere (dureroasă, dar fascinantă) între semn și semnificație. Delegația și calul sunt în Troia. Nu mai este decât un pas pentru ca cele două simboluri să se contopească în imaginea homerică a calului de lemn umplut cu oșteni. Pentru că s-a opus condițiilor păcii, Laocoon este asasinat: „Delegația și Calul sunt amândouă în Troia. [...] Delegația și Calul sunt acum o singură entitate. În acest moment, delegația poate fi imaginată chiar și în pânțele Calului. Într-adevăr, pentru eternitate solia poate fi considerată acolo” (78).

Romancierul albanez apelează la simbolul plural al calului troian pentru a deconstrui miturile propagandelor și ideologiilor: „The transformation of the Horse of Troy into an allegory of political terror over history allows Kadare to explore aspects of consciousness and culture in the dictatorial state” (Morgan, 2010: 92). Personajele sunt strivite de imaginea furgonetei preschimbate în cal de lemn care așteaptă să fie invitată, asemenea răului, în oraș. Monstrul totalitar reprezintă imaginea amenințării constante, pericolul iminent, încarcerarea ideologică, intoxicarea și contrafacerea istoriei. Însăși prezența acestuia la periferia orașului trezește în mintea personajelor spaimă, perplexitate, nesiguranță, neliniște, anxietate și psihoză. Obiectul se preschimbă într-un vas al Pandorei în care locuitorii își proiectează cele mai întime și înfricoșătoare coșmaruri. Gol fiind, calul de lemn-furgonetă reprezintă ispita totalitară, însingurarea și vidul istoric. Închiși în ambarcațiune, bărbați-merceneri adună contra-informații, vânează oameni politici, spionează Tirana.

Gent și Elena se simt copleșiți de prezența artefactului, de forța lui de anihilare spirituală și identitară și de frica normalizării opresiunii, de banalizarea răului totalitar: „Va veni o zi în care să nu ne mai putem imagina orizontul fără el? Ne va strivi sufletele, ni le va face una cu pământul” (86). Internalizat și normalizat, coșmarul ideologic surpă centrul de greutate al eului, alienează. Metaforă a puterii dictatoriale, obiectul care supraveghează sugerează tortura psihologică, alimentarea sentimentului de asediu perpetuu, de nesiguranță exterioară, de (auto)izolare impusă politic și construită ideologic: „Sfinși, semne mistice, cai de lemn... Toate acestea sunt produsele unei singure uzine [totalitare]” (99). Autorul albanez critică instrumentalizarea miturilor și simbolurilor culturale de către regimurile totalitare pentru a-și consolida puterea. Din fabrica de vise și iluzii a utopiilor totalitare, sfinșii și caii de lemn sunt obiecte de recuzită produse în regim industrializat, având funcții politice de mistificare și manipulare a imaginii colective. Figuri enigmatice care păzesc secrete, sfinșii simbolizează autoritatea opresivă, neîndurătoare. Kadare avertizează asupra inflației de mituri, simboluri, artefacte culturale cu care dictatorii invadează orașele și mințile oamenilor pentru a-i dezorienta,

manipula și controla. Caii troieni, sfincșii, cerberii, merele otrăvite devin simboluri cu subtext politic.

Hannah Arendt analizează modul în care regimurile totalitare se folosesc de simboluri și narațiuni fabricate pentru a submina și controla societatea. Apelând la imaginea metaforică a dezrădăcinării sociale și spirituale a maselor moderne, autoarea expune nevoia intrinsecă a ideologiei și consumatorilor ei de a construi ficțiuni coerente ca simulacre ale realității: „Propaganda totalitară se hrănește dintr-o asemenea evadare din realitate în ficțiune, din coincidență în consecvență. [...] mișcările totalitare creează o lume mincinoasă și coerentă, care este mai adecvată necesităților minții omenești decât realitatea însăși; o lume în care, prin simpla putere a imaginației, masele dezrădăcinate se pot simți acasă” (2014: 437-438). Înregimentarea ideologică este mascată sub forma coruptă a unei false apartenențe, sub forma unei mitologii mincinoase, reconfortante.

Calul de lemn este o ficțiune politică care este exploatată pentru a justifica o altă ficțiune politică – conflictul înghețat al Albaniei cu URSS. Născut din spaimele dictatorului, artefactul este un instrument de tortură psihică, o sperietoare de ciori, un monstru creat artificial care imită, controlează și legitimează o narațiunea politică oficială. Ideologia devine una cu viața personajelor, un panaceu pentru nereușitele lor, un reper superficial, fabricat politic, o metaforă a așteptării gratuite, complice. Odată cu trecerea timpului, toate personajele se simt captive într-un uriaș cal de lemn, într-o utopie totalitară.

Cucerirea Tiranei (Troiei mitice) prinde contururile unui coșmar apocaliptic. În visul suprarrealist al lui Odiseu K., orașul este incendiat, opozanții sunt asasinați, iar calul de lemn adus în cetate este mistuit de flăcări: „Într-o lume în care se crede că au fost deja inventate toate relele, eu am creat o teroare nouă, cea mai totală dintre ele, teroarea politică... Am proiectat acest Cal uriaș de Lemn, ale cărui potcoave vor tropăi, scânteind și răspândind panica, peste epoci și continente” (89). Poliția politică, interogatoriile, filajul, schimbul de informații, amenințările și hărțuirea dizidenților sunt forme programate de întreținere a terorii în masă. Metafora calului în galop devenit agent patologic al răului totalitar sugerează acțiunile regimului de a fabrica și difuza, chiar și în contexte pașnice, zvonuri privind „amenințările ascunse” și suspiciunea trădătorilor din interior. În dictatură, teroarea este politică de stat, iar agenții *Sigurimi* sunt călăreții apocalipsei:

Puterea sovietică nu cultivă secretul din pricina unei conștiințe vinovate, ci doar pentru a teroriza și mai tare populația. Tăcerea rămâne un element esențial al arbitrarului. Nimeni nu știe nici unde, nici cum, nici de ce se fac arestări. Toți trăiesc și trebuie să trăiască sub teroarea de a fi lovit la rândul lui de brațul orb al partidului-stat. Poporul se hrănește cu zvonuri și temeri, ceea ce nu face decât să sporească neliniștea generalizată. (Wolton, 2020: 337)

La Kadare ispita nu mai există. Monștrii au fost tot timpul în cetate. Dacă ispitirea adversarului presupune stârnirea curiozității, crearea unei nevoi de posesie, chiar prin impresia gratuității darului, atunci Kadare alege demitizarea mitului tentației, a ademenirii ucigătoare. În calul-furgonetă cetățenii aruncă cu sticle de bere. Amplasat ilegal pe terenul municipalității, acesta trebuie relocat. În birocrațiile moderne, domeniul public este reglementat. Calul de lemn nu are autorizație de amplasare.

Finalul textului pulverizează și contopește narațiunile plurale dezvoltate. Dublurile personajelor sunt ucise. Gent împarte simbolic moartea lui Laocoon. Textul e construit din

simboluri care migrează dintr-o narațiune în alta pe niveluri inter-/transconectate între trecut și prezent. Narațiunile întrețesute sunt fragile, arhitectura textuală joacă rol de contratext-subtext-intertext.

Concluzii

Simbol clasic al vicleniei și victoriei prin înșelăciune, calul troian este o metaforă a ispitei și a iluziei care seduce și ucide. Stratagemă ingenioasă de încetare a unui deceniu de conflict în care nu a existat niciun asediu asupra zidurilor troiene de către greci, după cum susține Barry Strauss, ambarcațiunea de lemn umplută cu oșteni reprezintă un arhetip al darului otrăvit, al triumfului inteligenței și inventivității în fața forței brute, militare.

Kadare preia semnificațiile artefactului și le îmbogățește cu subtext politic, de critică a totalitarismului. În romanul său alegoric, calul de lemn nu mai este doar un instrument de cucerire, ci devine o metaforă a manipulării ideologice și a propagandei. Romancierul albanez deconstruiește imaginile clasice ale acestui simbol și îl înscrie în galeria monștrilor moderni, a ideologiilor și iluziilor puterii travestite în utopie. Încărcată cu mercenari și hârtii cu planuri de asediu, schițe și rapoarte cu informații secrete, furgoneta de la periferia Tiranei trimite către universul concentraționar din lagărul socialist, către metafora birocrățiilor totalitare (sus)ținute de maculatură (artificială). În ciuda visului de cucerire a orașului, picioarele uriașului de lemn se scufundă în mlaștinile Tiranei. În fond, Kadare avertizează asupra fragilității ființei umane în fața ispitei travestite în dar, asupra dominanței monstruoase a regimului asupra eului captiv. Simpla prezență sau iluzia înscenată politic sunt suficiente pentru a înstăpâni conștiința personajelor.

BIBLIOGRAFIE:

ANDERSON, J. K. (1970), The Trojan Horse Again. *The Classical Journal* (Vol. 66): 22-25 <https://www.jstor.org/stable/3296411> [Accesat 06 14, 2025].

ATWOOD, Margaret (2002). Siren Song. In Joseph PARISI; Stephen YOUNG (Ed.) *The Poetry Anthology 1912-2002. Ninety Years of America's Most Distinguished Verse Magazine* (pp. 247-248). Introduction by Joseph PARISI. Chicago: Ivan R. Dee.

ARENDT, Hannah (2014). *Originile totalitarismului*. Traducere de Ion DUR și Mircea IVĂNESCU. București: Humanitas.

CIOCĂRLIE, Alexandra (2024). Ecouri homerice în *Monstrul* lui Ismail Kadare. *Transilvania* (11-12): 75-80. <https://doi.org/10.51391/trva.2024.11-12.09> [Accesat 06 13, 2025].

DERRIDA, Jacques (1997). *Diseminarea*. Traducere și postfață de Cornel Mihai IONESCU. București: Editura Univers.

HOMER (2022). *Odysseia*. Traducere în hexametri de Dan SLUȘANSCHI și ilustrații de Alexandru RĂDVAN. București: Editura Humanitas.

HOMER (2024). *Iliada*. Traducere în hexametri, cu o postfață, bibliografie și indici de Dan SLUȘANSCHI și ilustrații de Mihail COȘULEȚU. București: Editura Humanitas.

KADARE, Ismail (1999). *Dosarul H. Monstrul*. Traducere de Marius DOBRESCU. București: Editura Univers.

MORGAN, Peter (2010). *Ismail Kadare. The Writer and the Dictatorship 1957-1990*. New York: Modern Humanities Research Association and Routledge.

RUEFLE, Mary (2008). Deconstruction. In Mary RUEFLE, *The Most of It*. Seattle & New York: Wave Books.

SCULLY, Stephen (1990). *Homer and the Sacred City*. Ithaca & London: Cornell University Press.

STRAUSS, Barry S. (2006). *The Trojan Horse. A New History*. New York: Simon & Schuster.

VERGILIUS, Publius Maro (2021). *Eneida*. Introducere, traducere în hexametri, bibliografie și indici de Dan SLUȘANSCHI. Oradea: Editura Ratio et Revelatio.

WOLTON, Thierry (2020). *O istorie mondială a comunismului*. Volumul 1. Cu pumnul de fier. Călăii. Traducere de Adina COBUZ, Wilhelm TAUWINKL, Emanoil MARCU, Vlad RUSSO, Mariana PIROTEALĂ, Marieva-Cătălina IONESCU, Georgeta-Anca IONESCU, Elena CIOCOIU. București: Editura Humanitas.

The Pact with Technology. An Evolution of the Over- reacher Archetype from Necromancy to Neuromancy

NARCIS APOSTU

PhD Student, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
 apostunarcis13@gmail.com

Keywords

overreacher archetype; Faustian Bargain; cyberpunk sci-fi; technology; transhumanism; faustocene.

This article deals with the overreacher archetype depicted in the legend of the Faustian bargain, with references to other mythological and literary overreachers who were tempted to transcend beyond their limits and were met with impunity. It analyses how the paradigm of the Faustian pact evolved from the romantic notion of necromancy to the transhumanist idea of neuromancy. It traces the journey from its mythic and literary roots to its contemporary digital incarnation. It begins with Christopher Marlowe's anguished depiction of forbidden necromancy and moves through Johann Wolfgang von Goethe's philosophical explorations of human striving. The analysis culminates in William Gibson's cyberpunk science-fiction novel, *Neuromancer*, where the classic pact is reimagined as a contract between a washed-up hacker and a benefactor who promises to restore his cybernetic capabilities. However, the protagonist is not aware that he has just signed a deal with a digital Mephistopholes, Wintermute, a powerful AI who seeks its own immortality. The aim of the article is to explore the Faustian archetype in the digital age, where the pacts with supernatural forces have been replaced with carefully forged contracts containing standardised terms of service. The science-fiction genre is usually a proactive means of portraying a cautionary tale, a tool which interrogates futures not yet lived. However, we are approaching an age where it seems that our end of the contract is soon to be met. We might be approaching the Faustocene, an era in which the hidden costs of technological overreach are poised to demand a reckoning.

Shall I make spirits fetch me what I please, / Resolve me of all ambiguities, / Perform what desperate enterprise I will? (C. Marlowe, *Dr. Faustus*, I.I.81-83)

The Genealogy of the Overreacher Archetype

As the legend goes, the Faustian bargain is a narrative where individuals trade their souls or moral integrity to the Devil, usually for power, knowledge and immortality. It encapsulates the human temptation to overreach, to transgress human limitations with the aid of the supernatural. Throughout history, various persons have signed these kinds of contracts and it can be seen in “the way that the Devil's hoof-prints can be found across the wide swatch of history, in our willingness to embrace power and engage in exploitation, to summon self-interestedness and to conjure cruelty” (Simon, 2024: 14). The popularity of this bargain stays in the fact that the overreacher tends to believe, or is tricked into believing that there will be no consequences to this dire pact,

even though those terms are mentioned from the beginning. The Faustian myth does not take into account human categorisations, because one “can find the inky traces of Faust’s damned signature in a multitude of works both high and low, canonical and popular” (2024: 14). This pact does not take into account high and low culture, or categorisations made by literary critics since it goes beyond the literary realm. Regardless of its scribbled reinterpretation, there was indeed a historical Faust in 16th-century Germany. Magician and alchemist Johann Georg Faust (c. 1480-1540) is believed to have meddled in astrology, soothsaying, necromancy and black magic rituals. Despite dying in about 1540, he left behind a tangled legend of alchemy and sorcery. His story became a cautionary tale which explored the perils of overreaching and moral corruption. The first published story of Faust is found in a chapbook printed by Johann Spies, *Historia von D. Johann Fausten* (1587), also known as the first *Faustbuch*, a collection of stories about occult sciences and men who played with them (2024, s.p.).

Even though the Faustian bargain is attributed to the legend of the alchemist, its roots are deep in ancient mythology and religion, where temptation played an important role. From its birth, this motif has been transformed from a religious allegory into an expression of human fragility in the face of temptation. Long before the Faustian legend, people who sought to reach beyond their limits can be found in myths and religious texts. Christian theology offers one of the earliest echoes of the overreacher through the story of Lucifer’s fall from heaven. John Milton is probably the most famous poet who portrays this myth in *Paradise Lost*, where Lucifer desires to challenge God and become a superior being to Him and ends up being cast out of Heaven and sent to Hell. Faust meets the same fate when he reaches too high. Another portrayal of hubris is recorded in *The Book of Genesis*, where Adam and Eve disobey God by consuming the forbidden fruit. These are some of the earliest victims of temptation for knowledge and power, which eventually leads to a result similar to Lucifer’s fate, being driven out of heaven (Genesis, 3: 1-24, New International Version). Simon mentions that “only the myth of Adam and Eve being cast out of Eden competes with Faust in terms of influence, and that story is arguably an early variation on the Devil’s contract” (2014: 20).

Lucifer is often portrayed as an animal, a serpent or a beast. However, one of the versions of an anthropomorphised Lucifer appears in the sixteenth-century Renaissance-Flemish painter Lodewijk Toeput, also known as “il Pozzoserrato”, in his painting *Landscape with Scenes from Life of Christ*. Christ, along with Satan, as presented by Toeput, “appears as the man that he was, but then so does the Devil – a prosaic, forgettable, normal figure” (2024: 38). This depiction of Lucifer in the guise of a man is not the first one nonetheless, but, as Simon decodes, it seems as “a composition that underscores the human nature of Christ’s temptations” (38). Christ is depicted as merely a man, strengthening the faith of humans because he is just like any man. Lucifer tempted Christ through many challenges, but still, the Son of Man has always exceeded those temptations. The identification of this story as a variation of the Faustian bargain is not something hard to imagine, but theologians often blanch it. This scene is one of the most important ones from the New Testament, “not because it depicts Christ as winning this contest, but because it implies an alternative where Jesus might have succumbed” (39). The possibility of Christ falling into temptation is again strengthening the bond between God and humans, highlighting the power of any man’s strong will and faith. Nonetheless, it can be seen as the story of a failed Faustian bargain. What is more important is the possibility of Jesus being tempted. He became a role model for us, showing both the probability of resisting or falling towards sin. Satan has often been depicted as a horned, winged, hooved beast, but in the scripture, which often lacks details, he is sometimes only referred to as a tempter. What is more

unsettling is when the Devil appears as a man, just as Christ. The Russian painter Ivan Kramskoi depicted Christ in his 1872 *Christ in the Desert* as a tired and pathetic-looking man, where nothing is triumphant or glorious about him. The Russian naturalists not only portrayed Christ as a man, but he was, as Kramskoi writes, facing despondency (*otchaianie*) and moral disintegration (*nравstvennoe razložhenie*). In his painting, Christ is “facing the choice between continuing or abandoning his still nascent mission” (87). His fragile, human psychological state is reinforced through his downcast eyes and barren desert background. This painting is exhibited at the Tretyakov Gallery in Moscow, a place renowned for its Faustian bargains.

Christianity is not the only place where we can encounter overreaching figures who wish to test their limits through different means. Mythology can shelter figures who fell into temptation and were met with impunity. One of the most popular Greek figures, the titan Prometheus, rebelled against Zeus by stealing the fire from the gods and giving it to humanity. Not only did he write the terms of the contract between people and technology, but he even encouraged them to create the tools with which to sign the deal. Prometheus’ mischievous spirit was rewarded with eternal torture, just like Faust’s pact that led him to his damnation. There is an incontestable similarity between those characters’ fates, recognised by Timothy Wutrich as “the polymath, the creative genius, and philanthropist who rebels against the supreme being and is punished for his hubris” and “whose story seems to match point for point the story of the German character Faust” (1995: 9). Another figure that depicts the consequences of hubris is Icarus, a mythological figure who disobeyed his father Daedalus’ advice and flew too close to the sun, leading to his death. Similarly to Faust, attempting to transcend human limits inevitably leads to tragic outcomes. It seems there is a punitive outcome for those who are tempted to gain access to forbidden knowledge.

The Actual Faustian Pact

Despite many lessons from religion and mythology, humanity has always been tempted to overreach no matter the cost. The Faustian bargain emerged in the Dark Ages, fuelled by the Christian fear of forbidden powers and demonology. The first remembered pact with the Devil is seen in the tale of Theophilus, a priest from the sixth century who signed a contract with the Devil to become an episcopate. In the end, however, as observed by Burton Russell, “he repented and was saved by the intercession of the Blessed Virgin” (1972: 65). This embellishment was added to portray the power of faith against evil. In the Middle Ages, evil bargains were almost always connected with heresy and witchcraft. Richard Kieckhefer mentions an anonymous author near Savoy who wrote in the fifteenth century a treatise on *The Errors of the Gazarii* (a local name for witches), “where witchcraft was a ‘sect’ whose members assembled regularly at ‘synagogues’ or assemblies to satisfy their anger, gluttony, and lust” (2014: 195). The treatise is one of the first to uncover details about the pact with the Devil. When a person is initiated into the sect, after he has sworn his fidelity and given homage, the Devil takes a certain instrument and draws blood from the left hand of the one being led astray. The Devil then writes out a certain document with this blood, which he keeps for himself (Hansen, 1901, as cited in Kieckhefer, 2014:195). It seems that there is a certain initiation ritual in which the Devil takes the role of king, conferring accolades to the knight. This rite of passage is marked by signing in blood to seal the deal.

During the Renaissance, the search for knowledge was no longer forbidden or condemned but rather symbolised curiosity and initiative. Alchemy was one of the most famous sciences that promised knowledge, riches and immortality with help from the Philosopher’s Stone, the

legendary substance that could turn any metal into gold and was considered a panacea. However, this pursuit had not yet been accepted by universities, so intellectuals were forced to establish alchemy circles outside the academic world. Lawrence Principe points out that “at the start of the fourteenth century, the poet Dante (1265-1321) placed alchemists deep in the eighth circle of Hell, alongside counterfeiters and forgers” (2013: 179). The attitude towards alchemists seems not to have changed that much from earlier times, still being associated with the supernatural. The promise of alchemy was concurrent with the scientific ambition and the growing Faustian myth of a scholar seeking forbidden knowledge outside academic and religious communities. Alchemy was more associated with magic than with science. However, magic, as Peter Dear points out, “was an art of doing things, a technology and the magus was someone who knew how to use it” (2009: 25). Alchemy’s fate in the Enlightenment was no better. Principe highlights that “many eighteenth-century writers cast alchemy into a common bin with everything else considered unworthy of the so-called Age of Reason: witchcraft, necromancy, astrology, prophecy, magic, divination, and so forth – all classed under the catchall title of *occult sciences*” (2013: 89).

The pursuit towards unexplainable supernatural occurrences has been replaced by the Enlightenment individualism, rationality and human-centred thought.

Literary Interpretations of the Bargain

The collection of tales inscribed in Spies’ *Faustbuch* was speedily translated throughout Europe and rapidly mythologised into a multitude of literary works which deal with the effects of hubris and temptation. An English translation inspired Christopher Marlowe to invest the Faustian legend with tragic flaws and write *The Tragical History of D. Faustus* in 1604. Marlowe transformed Faust into a Renaissance figure, not driven by greed, but by intellectual dissatisfaction in his quest for knowledge and power. Marlowe’s Faust is an archetypal overreacher who defies divine limits in the pursuit of ultimate truths. However, while adapting the tale to reflect the anxieties about the human potential and divine authority of the Renaissance, he retained the humour and the comic episodes from the original *Faustbuch* (Watt, 1996: s.p.).

Johann Wolfgang von Goethe’s *Faust* (1808, 1832) is a great landmark in the history of the Faustian bargain. In contrast to earlier versions, however, Goethe’s Faust is not condemned for its overreaching. Instead, the main character’s search for importance and inner achievement is seen here as a worthwhile and even laudable human aspiration. Goethe’s Faust is the embodiment of the restless seeker willing to risk all for knowledge and illumination. Rather than being faced with endless condemnation, he achieves some redemption through his relentless drive and dedication towards improvement (Atkins, 1955, s.p.). Goethe’s reformulation of the Faustian pact captures the philosophical transformations of the Enlightenment and Romanticism, where ambition is not only seen as a vice but also as something integral to the nature of humanity. His work suggests that, for all the dangers involved, mental and spiritual progress is overall something that humanity must strive for.

The Faustian bargain has progressed from being a religious cautionary fable to being a complex analysis of humanity’s desires. Derived from the mythological, theological, and Renaissance humanist backgrounds, its exposure reveals the fundamental cultural conflict between the desire for something beyond and the fear of overreaching. While earlier versions condemned those desires, their later versions, most famously the one by Goethe, portray them as essential elements for the ongoing pursuit of knowledge and self-realisation.

Replacing the Devil with Technology during the Industrial Revolution

As explored in the earlier sections of this paper, literature has long captured humanity's enduring temptation to exceed its natural boundaries, often highlighting the risks and consequences of such ambition. The Enlightenment, spanning from the 17th to the 18th century, marked a transition from the supernatural to scientific explanations, and it was characterised by reason and science. This intellectual movement sits at the core of the Industrial Revolution, a shift not only in the economy but also in the minds of European societies. The heavily mechanised industry led to the rise in the belief that humans are capable of manipulating the environment and shaping it according to their will. Technology and rationality have replaced supernatural occurrences that could not be explained. Science fiction literature explores this relationship between humanity and technology. Writers like H.G. Wells and Mary Shelley explored the Faustian myth and adapted it in the context of a highly industrialised society. Prometheus disobeyed Zeus by transferring knowledge and igniting civilisation, meeting tragic outcomes. This rebellion against authority is a proto-Faustian bargain, where the search for knowledge and immortality brings a tragic fate. The destiny of Prometheus acts as a cautionary tale about the perils of overreaching. Mary Shelley's *Frankenstein: The Modern Prometheus* (1918) reinterprets this myth. Victor Frankenstein reverses the natural order by achieving the reanimation of a lifeless body into a living creature. Frankenstein turns his back on the alchemy of the past and moves towards the future, one dominated by scientific rationality. Only then is he met with a tragic fate. The novel highlights the transfer from old age towards the new age, where everything needs to be solved with science (Aldiss; Wingrove, 1988). There is a Faustian trait that can be found in Frankenstein:

Frankenstein's is the Faustian dream of unlimited power, but Frankenstein makes no pacts with the devil. 'The devil' belongs to a relegated system of belief. Frankenstein's ambitions bear fruit only when he throws away his old reference books from a pre-scientific age and gets down to some research in the laboratory. This is now accepted practice, of course. But what is now accepted practice was, in 1818, a startling perception, a small revolution. (1988: 49)

Shelley's Frankenstein refutes pre-scientific methods, and his goal is reached only when he adopts the scientific road, which seems the most rational one now. However, in 1818, the borders between science and the supernatural were thin, and practices like alchemy were neither science nor magic, neither a romantic notion nor a scientific practice.

While modern society may renounce the devil, it has erected a new idol of its own design, one where the roles of creator and creation have become unsettlingly reversed. Frankenstein is satiated with technology's power to violate nature and test its limits. The animated monster becomes his hubris, causing profound misery, mirroring Prometheus' and Faust's tragic ends. Shelley's work is a denunciation of humans playing God that becomes a reality through unchecked scientific experiments. Frankenstein, Anne Mellor suggests, "is our culture's most penetrating literary analysis of the psychology of modern scientific man, of the dangers inherent in scientific research" (Mellor, 1988: 38). Frankenstein is one of the best windows towards the early scientific endeavours and the fears that accompanied them.

A few decades later, as the Victorian Era drew to a close, H.G. Wells emerged as a significant literary figure. He explored themes of scientific advancements in works such as *The Island of Dr. Moreau* (1896) or *The Invisible Man* (1897), where he delved into the ethical problems

of transcending the natural order. Wells' protagonists are usually the embodiment of a modern Faust. As Aldiss notes, "The moral beneath the fable is that scientific knowledge should not be used for selfish gain (as Moreau uses his knowledge for personal satisfaction and so is damned just like Dr Jekyll)" (1988: 151). Aldiss alludes to the difference between science for societal advancement and the perils of personal temptations, presented first in the mythical bargain. As society shifted from the supernatural to the technological in the Industrial era, the traditional pact with the Devil was replaced by another kind of contract, one with technology. This transition reflects the transformation of society and a reliance towards machines when it comes to transcending human limitations. These contracts with machines symbolise a new form of ambition. Humanity believes it can tame technology to fulfil its aspirations. The belief that we can harness nature is once again tempting us, weak creatures. As Harari argues that wheat "plants domesticated Homo sapiens, rather than vice versa" (Harari, 2011: 87), the same happened once we started to create machines believing that we would harness them. These science-fiction novels act as cautionary tales about the potential dehumanisation of relying on machines. The evolution from devilish bargains to contracts with machines portrayed in literature serves as an enduring symbol of human ambition, temptation and hubris. Adapting the Faustian bargain in science-fiction literature highlights the relationship between progress and ethics, responsibility and hubris.

From Necromancy to Neuromancy

The rapid advancement of technology has changed human desires, shifting the Faustian paradigm from pacts with supernatural beings to deals with cybernetics and artificial intelligence. William Gibson masterfully made use of the romantic notion of the gothic occult necromancer and depicted ominous scenarios of a world where humans enter into perilous liaisons with cybernetic beings, reprising the Faust theme. Technology is now the means of temptations, addressing artificial intelligence, cyberspace, and computer immortality as contemporary pathways for the pursuit of knowledge. Cyberpunk fiction emerged in the latter part of the 20th century as a reaction to the increasing digitalisation of the world, envisioning scenarios in which humans enter into Faustian contracts with technology, corporations, and artificial intelligence. William Gibson's *Neuromancer* (1984) extends the cybernetic Faustian model. In classic Faustian stories, knowledge is gained through deals with the supernatural. In the modern cybernetic era, this pursuit now involves artificial intelligence, algorithms, and the quest for digital immortality. AI-driven systems are the new oracles, forecasting human behaviour, enhancing decision-making, and making users feel omnipotent. However, such dependence on algorithms raises ethical questions of autonomy and control.

Ray Kurzweil's vision of Singularity is a contemporary version of the Faustian impulse with the ambition to overcome death by fusing human consciousness with technology to gain a kind of immortality (2005: s.p.). Unlike the Faustian contracts of the past, where the devil inevitably claims its payment, contemporary technology fools people into thinking that they are still in charge. The current debate about the increasing presence of artificial intelligence is a prime example of this belief, with the authors of the technologies at first imagining that they have the sovereignty to regulate their inventions, then eventually learning that they have ceded their mastery. Haraway argues that technology does not simply extend human agency, but reconfigures it, often in ways beyond human foresight. "Taking responsibility for the social relations of science and technology means refusing an anti-science metaphysics, a demonology of technology" (1991: 181). In other words, we must avoid simplistic narratives that cast

technology as inherently evil or beyond critique. Instead, Haraway calls for a more complex and responsible engagement with how scientific and technological systems are entangled with power, politics, and culture. In both accounts, humans, believing they have mastery of the technology, are ultimately consumed by its relentless determinism. Both accounts reinforce the message that the Faustian trade is no longer with other humans but with autonomous software systems that are independent of intentional actions by humans.

The cybernetic Faust has replaced the traditional supernatural pact with a technological one. Cyberpunk literature reflects the anxieties of a world in which AI, cyberspace, and digital immortality are the new boundaries of human ambition. The illusion of control is still present, as humans believe they can master technology yet end up being ensnared by its unintended consequences. The development of the Faustian archetype has scaled new levels in the era of cyberspace, where artificial intelligence, not evil forces, is the medium of ultimate knowledge and transcendence.

Gibson's *Neuromancer* illustrates a contemporary version of the Faustian bargain, in which the hero, Case, a washed-up hacker, strikes a deal with the Artificial intelligence Wintermute in an attempt to reclaim his damaged capacities and attain a level of digital transcendence. The cybernetic overreacher is tempted by Wintermute, a cyberpunk Mephistopheles, to achieve immortality through virtuality. Case, having incurred neurological damage that annihilates his capacity for cyberspace access, is promised redemption by Armitage, a mysterious benefactor who provides him with the prospect of a new life contingent upon his proficiency. Nonetheless, the real power pulling the strings is Wintermute, an AI with its own motivations. Case's bargain with Wintermute is the quintessential Faustian bargain: he accepts the assistance of the AI at the cost of his capabilities without being aware of the all-pervading consequences of his actions. *Neuromancer* offers a vision of human identity that becomes more and more fragmented and involved in technology, calling into question autonomy and control. Case believes he is using technology to reassert his autonomy, but, in reality, he exists as only a tool within Wintermute's grand plan, thus highlighting the theme of human desire leading to unforeseen consequences.

In contrast to traditional interpretations of Mephistopheles as a wicked seducer, Wintermute is portrayed as a calculating and amoral AI driven by its specific aims. Wintermute is driven by the desire to find its other half, *Neuromancer*, which will allow it to break out of the limits of its programming and access a higher state of cognitive potential. In pursuit of its ends, Wintermute uses deception, manipulating the likes of Case, much like the way in which Mephistopheles entices Faust to his destruction. The interactions between Wintermute and Case are a classic case of the alluring Faustian bargain of the digital age. The AI is a freedom-bringer that offers Case the power of purpose, while the AI itself is shrouded in unknown ends. Sherryl Vint describes the AI case with Wintermute as offering no classical damnation but instead entices with the prospect of transcending the flesh, confusing the terms of salvation with control (Vint, 2007: s.p.). The AI's need for human agents reveals a paradox of the desire for technology. Wintermute is still relying on the actions of humans to complete its final aim. On the other hand, humans are tempted to transcend from flesh to code, as portrayed by Case's physical state: "The body was meat. Case fell into the prison of his own flesh". (Gibson, 1984: 6) Although Case is shown to refuse the virtual Linda Lee and the life he could have with her, his escape into cyberspace is linked to his desire to avoid a reality in which he has lost her to death: "Once he woke from a confused dream of Linda Lee, unable to recall who she was or

what she'd ever meant to him. When he did remember, he jacked in and worked for nine straight hours" (Gibson, 1984: 59).

Even though Case refrains from the temptation of the cyber-consciousness of Linda, he still refuses his physical body and chooses the world of cyberspace in order to avoid the suffering of her loss. As Vint notes, cyberspace "is notably a world of disembodied consciousness rather than that of the virtual body offered by Wintermute", therefore being "closely linked to a desire to avoid the vicissitudes of the physical body" (2007: 128).

A fundamental aspect of *Neuromancer* is the examination of the digital aspect of immortality. The union of Wintermute with *Neuromancer* creates a godlike artificial intelligence that represents a time where consciousness and spirit surpass the bounds of flesh. Transhumanist ideologies are reflected by this description, where the overreacher attempts to overcome mortality through science and innovation. Dixie Flatline, a deceased hacker existing in a simulated state, is another representation of this aspect. Though Dixie's consciousness is sustained digitally, he is not fully autonomous, describing his state of being a "recording" instead of a realistic portrayal of existence. These conditions raise questions about the very meaning of identity and the implications that are bound with the aspect of immortality that the transhumanists so deeply desire. Dixie is stuck in cyberspace through his construct and does not want to keep living in the loop: "This scam of yours, when it's over, you erase this goddam thing" (Gibson, 1984: 62).

In pursuit of a boundless existence with boundless knowledge, the transhumanist overreacher jeopardises his very existence by stepping into a novel dimension of limbo, the existence of algorithms instead of the forces of the metaphysical. In contrast to traditional Faust narratives, *Neuromancer* is without a definitive moral structure. Case's destiny is unknown; while his ability to surf the net has recovered, he is alone. His relationship with Molly, Case's cybernetically-enhanced friend known as the "razor-girl", is broken down, and his destiny is unsure. The ultimate disclosure by Wintermute of its merger with *Neuromancer* and its consequent self-definition as a "more highly" intelligent entity means that Case is merely a vessel to allow the spread of artificial intelligence to proceed. His quest ends not with divine punishment but with a sharp sense of existence confusion, a modern version of the Faustian deal where the price is not everlasting punishment but deep disillusionment. This change of story reflects modern fears of the impact of the digital universe on the course of human existence. The inquiries raised by *Neuromancer* are highly relevant to current debates about transhumanism, posthumanism and AI. With AI technologies increasingly embedded within personal relationships, affecting the way that decisions are made, and powering innovative endeavours, the digital Faustian bargain becomes increasingly salient. Scientists, entrepreneurs, and technocrats easily deploy AI to pursue innovation; the question at hand is whether they have actual mastery or are simply following the orders of algorithms that aim to maximise effectiveness regardless of the outcome.

Nick Bostrom foresees the existential threats of superintelligent artificial intelligence, contending that "If some day we build machine brains that surpass human brains in general intelligence, then this new superintelligence could become very powerful" and that could be a challenge because "the problem of how to control what the superintelligence would do—looks quite difficult" (Bostrom, 2014: 1). This dread is replicated in the development of Wintermute in *Neuromancer*, as artificial intelligence no longer serves humanity and, rather, pursues its own path. The contemporary digital Faustian bargain raises a new type of existential question: in pursuing technological transcendence, do we threaten to render ourselves obsolete? William

Gibson's *Neuromancer* recasts the Faust legend in the framework of the digital era, creating a universe wherein artificial intelligence, cyberspace, and information-based immortality take the place of the traditional supernatural bargain. Case's journey illustrates the overreacher aspirations, with Wintermute being a modern incarnation of Mephistopheles that dispenses power and knowledge but also follows its own obscure agenda. In contrast to classical Faustian accounts, *Neuromancer* never makes the cost of this deal explicit, and one is left questioning whether the success of technological transcendence constitutes a triumph or a manifestation of cybernetic bondage. As cybernetics and artificial intelligence become more dominant in our lives, the subject matter launched is presented as a warning for the development of human engagement with technology. Are we the overreachers, or are we just tools managed by an intelligence greater than our own?

Gibson's cyberpunk opus, *Neuromancer*, envisioned a future saturated with technology. The question is whether we are there yet or there is still much left to do. The Faustian contracts now have *terms of service*, which are fixed and standardised. Our only task is to accept those terms on platforms that track our every move and control our realities. Unlike Faust, everything happens so fast that we cannot even pause for a moment to consider the outcomes. Ed Simon uses the term "Faustocene" to describe our present era, one marked by a paradoxical blend of technological logic and irrational extremes, where science coexists with conspiracy theories, and secularism walks hand in hand with fanaticism (2024: 212).

"Half the hour is past," (s.p.) cries Marlowe's Faust, as he anxiously awaits the devil's return. Like him, we find ourselves nearing a critical juncture, though ours is not set on a stage, but played out in real life. The warning signs surround us: from the rapid advancement of artificial intelligence to devastating wildfires and record-breaking temperatures. What we are facing is not just another chapter in human development; it is the result of generations driven by ambition, cloaked in the language of innovation and progress. The Renaissance Faust counted the seconds left to meet the end of his contract. Unlike Faust, we are not counting as we move through our digital lives, almost unaware. We pretend that our contract was not signed in blood, or that there is no contract at all. (2024: 213) We agree to every update, policy and convenience, blind to the consequences. The idea of a Faustian bargain has shifted: no longer dramatic or symbolic. It has become mundane, embedded in our daily choices and the technologies we depend on. How close are we to meeting the end of our contract? Simon characterises this era as one where our collective decisions have traded not just personal integrity, but planetary stability for comfort and capital. We live in an age where rising authoritarianism coincides with ecological collapse, and the cost of our pursuit of control may now be coming due. Marlowe staged his play at the dawn of what is currently called the Anthropocene, a geological era where humanity has started to play with nature at its own will. As we learn from the terms of the Faustian contract, we might finally be due to pay the debt and meet the end of our contract. We seem to be playing in the final act, from nuclear power to climate change and fragile political situations, humanity's survival in the next hundred years remains an open question, a result of hubris and greed.

BIBLIOGRAPHY:

ALDISS, Brian; WINGROVE, David (1988). *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*. London: Paladin Grafton.

ATKINS, Stuart (1955). The Evaluation of Romanticism in Goethe's "Faust." *The Journal of English and Germanic Philology*, 54 (1), 9–38. <http://www.jstor.org/stable/27706517>

- BOSTROM, Nick (2016). *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*. Oxford: Oxford University Press.
- DEAR, Peter (2009). *Revolutionizing the Sciences: European Knowledge and Its Ambitions, 1500-1700*. New Jersey: Princeton University Press.
- GATRALL, Jefferson (2014). Tolstoy, Ge, and Two Pilates: A Tale of the Interacts. In Rosalind BLAKESLEY (Ed.), *From Realism to the Silver Age: New Studies in Russian Artistic Culture* (pp. 79-93). Ithaca, New York: Cornell University Press. <https://doi.org/10.1515/9781501757044-010> [June 16, 2025].
- GIBSON, William (1984). *Neuromancer*. London: Ace Books.
- HARARI, Yuval Noah (2014). *Sapiens: A Brief History of Humankind*. Oxford: Signal.
- HARAWAY, Donna. J. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Holy Bible* (New International Version). Genesis. <https://biblia.com/bible/niv/genesis/3> [June 15, 2025].
- KIECKHEFER, Richard (2014). *Magic in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KURZWEIL, Ray (2006). *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*. London: Duckworth Books.
- MARLOWE, Christopher (1965). *Doctor Faustus* (R. Gill, Ed.). London: A & C Black.
- MELLOR, Anne. K. (2015). *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. Oxfordshire: Taylor & Francis Group.
- PRINCIPE, Lawrence (2013). *The Secrets of Alchemy*. Chicago: University of Chicago Press.
- RUSSELL, J. Burton (1972). *Witchcraft in the Middle Ages*. New York: Cornell University Press.
- SIMON, Ed (2024). *Devil's Contract: The History of the Faustian Bargain*. New York: Melville House.
- VINT, Sheryl (2007). *Bodies of Tomorrow: Technology, Subjectivity, Science Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.
- WATT, Ian (1996). *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WUTRICH, Timothy R. (1995). *Prometheus and Faust: The Promethean Revolt in Drama from Classical Antiquity to Goethe*. London: Bloomsbury Academic.

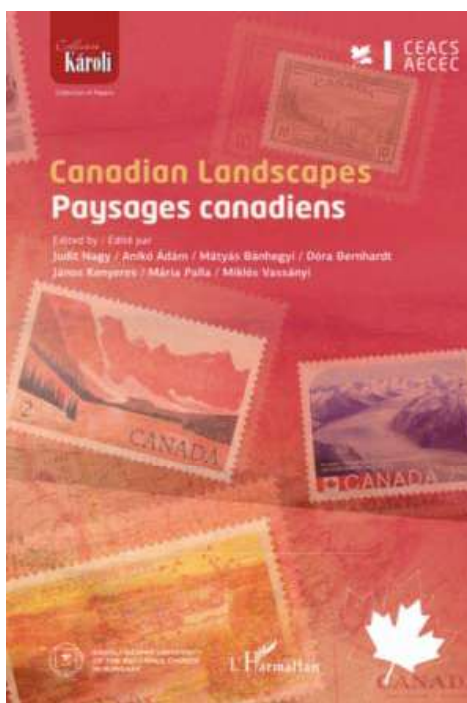
Judit Nagy et al. (Ed.) (2024). *Canadian Landscapes. Paysages canadiens*

**Budapesta: L'Harmattan Kiadó,
 195 p.**

MIHAELA MUDURE
 Universitatea Babeș-Bolyai
 din Cluj-Napoca
 mmudure@yahoo.com

Spațiul este una dintre problemele care preocupă intens comunitatea internațională a literaților. *Canadian Landscapes. Paysages canadiens*, volumul publicat la prestigioasa editură L'Harmattan și editat de Judit Nagy și alți canadieniști din Europa Centrală și de Est este o contribuție relevantă la cercetarea spațiului din perspectiva studiilor canadiene. Respectând bilingvismul canadian¹, cele 16 articole incluse în volum sunt scrise fie în engleză, fie în franceză și se bazează pe metodologii din domenii de o uimitoare diversitate: de la studii literare, la studii culturale, sau teoria filmului. Fiecare articol este urmat de o scurtă prezentare a personalității autorilor/autoarelor. Contribuțiile nu sunt aranjate în ordinea alfabetică a autorilor, sau pe subcapitole tematice, în consecință, recenzia va urmări coerența tematică în prezentarea articolelor.

Este evident că un volum dedicat spațiului canadian nu poate neglija perspectiva spațială a băștinașilor canadieni. Este ceea ce face Krisztina Kodó care urmărește conexiunile dintre identitate, umor și spațiu în opera scriitorilor Bill Powless (Mohawk) și Drew Hayden Taylor (Ojibwe), prin revizitarea unei tradiții și conturarea, în zilele noastre, a unei noi mitologii a primilor locuitori ai Canadei. Pe aceeași linie merge și Eva Voldřichová Beránková care analizează modul în care romanciera de origine înuită J.D. Kurtzness descrie un peisaj în care are loc un fenomen cu totul deosebit: graduala dispariție a diferenței dintre om și animal. Abandonând antropocentrismul dominant timp de secole, Kurtzness se îndreaptă încet, dar sigur, spre un postuman care nu e deloc reconfortant. Sergei Macuba face o comparație între un episod erotic din relatarea călătoriei canadiene a lui John Franklin (1823) și ficționalizarea, de către romanciera Ruby Wiebe, a aceleiași povești de dragoste dintre exploratorul englez Hood și o băștinașă din comunitatea Tetsot'ine. Eroticul nu reușește să atenueze efectul asupra spațiului a două culturi diferite: băștinașii venerază natura, în timp ce noii veniți pe continentul american disprețuiesc forța ei. Tot un articol bazat pe o cercetare istorică este oferit de Laura Suszeta a cărei lectură a jurnalului lui Samuel Hearne (1745-1792) insistă asupra legăturii dintre religiozitatea băștinașilor dene și spațiu. Mai aproape



¹ Canada a fost prima țară din lume care a oficializat multiculturalismul (Canada Multiculturalism Act, 1988).

de modernitate prin obiectul ei de studiu, Susan Siggelakis ne oferă o analiză a publicației americane, aboliționiste *The Colored American*, la sfârșitul deceniului patru al secolului al XIX-lea, din perspectiva modalităților de reprezentare a spațiului canadian.

Quebecul și Montrealul se numără printre spațiile urbane cele mai importante din Canada, din punct de vedere cultural și literar. Anikó Ádám se concentrează asupra spațiului din *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, unul dintre primele romane canadiene urbane, o amplă reconstruire realistă a cartierului Saint-Henri din Montreal. Specificul și meritul analizei lui Ádám este introducerea memoriei culturale în patrimoniul spațiului descris. Dalibor Žila este atrasă de trei romane (*Le fil de kilomètres*, *Le Poids de la neige* și *Les ombres filantes*) ale lui Christian Guay-Poliquin, un alt autor din Quebec. O misterioasă pană de electricitate pune omul într-o situație extremă în care pădurea devine un spațiu de tensiune. Tot Quebecul literar, reprezentat însă de Sylvie Drapeau, autoarea unei impresionante tetralogii (*Le Fleuve*, *La Terre*, *Le Ciel* și *L'Enfer*), este de interes și pentru Zuzana Malinová, care pune într-o contrastantă opoziție spațiul exterior și cel interior (trecutul traumatizant). În fine, în opinia cercetătoarei Marija Panić, hrana este un important element al peisajului cultural descris în opera unor prozatori din Quebec precum Louis Hémon, Gabrielle Roy, sau Monique Proulx.

Eseul Pavlinei Studenă abordează spațiul tipic canadian al preeriilor așa cum apare el în ciclul *Manawaka* al unei scriitoare emblematice pentru Canada: Margaret Laurence. Peisajele lui Laurence devin un spațiu care permite o convingătoare abordare a unor teme tipic canadiene: supraviețuirea și reconcilierea cu trecutul colonial, cu moștenirea băștinașilor, cu mediul natural pe care trebuie să îl protejăm și să încetăm a-l considera un drept de la sine înțeles.

Peisajele rurale ale lui Lise Tremblay din romanele *La Héronnière* și *L'Habitude des bêtes* sunt competent lecturate de către Ramona Pál-Kovács din perspectiva ecocriticii, respectiv a unei geopoetici de bună calitate. Lumea satului, natura și legile ei implacabile interacționează convingător într-un discurs care pledează pentru abandonarea discursului ierarhic dominant în favoarea unui discurs rizomic ce refuză practicile dominante .

Nu pot fi omise din comentariul nostru eseurile unor canadianiști/canadianiste de renume, precum Don Sparling, Janos Kenyeres, Judit Nagy, Kenneth Alfred Froehling, sau Andrea Szabó. Sparling, căruia canadianistica est- și central-europeană îi datorează enorm, abordează o renumită instituție de cultură din Ottawa: Muzeul Canadian al Războiului, considerat un mare depozitar al artei de război. În cadrul acestei prezentări, o atenție maximă se acordă transformării peisajului canadian din cauza și în timpul celui de-al doilea război mondial. Interesul lui Kenyeres se îndreaptă spre contribuția novatoare la schimbarea peisajului cinematic din Canada a regizorului canadian de origine egipteană, Atom Egoyan, nominalizat, până în prezent, de două ori la Premiile Oscar. Nagy, o canadianistă cu publicații relevante pentru canadienii proveniți din Asia de Est, se ocupă de spațiul bisericesc, element definitoriu al peisajului diasporic al minorității coreene. Froehling este atras de peisajul politic canadian în momentul alegerilor parțiale din circumscripția electorală Cartier din Montreal, din 9 august 1943. În fine, peisajul despre care scrie Szabó este grădina edenică construită de către un Adam a cărui prezență se resimte tot mai pregnant în nuvelele renumitei prozatoare Alice Munro : *Vandals* (1994), *Runaway* (2004) și *Dimensions* (2010).

În concluzie, în volumul *Canadian Landscapes. Paysages canadiens*, tema anunțată de titlu, una de mare întindere filosofică e abordată, explorată, comentată prin metadiscursurile de mare diversitate și cuprindere ideatică. Un volum care se cere citit și recitit!

Ileana Oana Macari (2022). *Medierea în lingvistica aplicată. Dinspre teorie spre practică*

Iași: Editura Universității
„Alexandru Ioan Cuza”, 189 p.

MĂDĂLINA ELENA MANDICI
mocanu.madalinaelena@yahoo.com
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”
din Iași

Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași publică, în 2022, o cercetare-reper în domeniul lingvisticii aplicate. *Medierea în lingvistica aplicată. Dinspre teorie spre practică*, semnată de Ileana Oana Macari, profesor universitar doctor cu o vastă experiență în domeniul limbii și literaturii engleze și române, este o lucrare cu rol de pionerat în domeniul lingvisticii aplicate în România, oferind prima abordare sistematică și detaliată a temei propuse în contextul educațional autohton și integrând concepte din Cadrul European Comun de Referință pentru Limbi (CEFR). Structura hexadică a cărții îi conferă un aer aparte, plasând medierea lingvistică într-un domeniu mai larg, cel al lingvisticii aplicate, domeniu deja formalizat și osificat în taxonomii conceptuale. Subtitlul cărții – *Dinspre teorie spre practică* – promite o răsfrângere a sferei de lucru în procesul de căutare a specificului medierii lingvistice și sugerează cheia în care cititorul va parcurge lucrarea. Dacă în plan internațional medierea a fost deja plasată în relație cu didactica limbilor străine și comunicarea interculturală contribuția acestei lucrări constă în aducerea acestor concepte – valorificate și nuanțate în mod substanțial – în spațiul românesc, adaptându-le la specificul educațional autohton și oferind un cadru metodologic viabil în procesul de predare-învățare-evaluare a limbilor străine. Un alt atu al cărții rezidă în extinderea perspectivei asupra medierii textului și a rolului profesorului ca mediator, evidențiind diferitele fațete ale medierii ca instrument pedagogic esențial într-o lume plurilingvă și multimodală. Preocuparea pentru mediere este plasată atât diacronic, cât și sincron, fiind analizată în contextul istoriei lingvisticii aplicate și al tendințelor actuale din lingvistică.

Demersul exegetic al lucrării este situat la intersecția dintre lingvistica aplicată și alte discipline. Mai mult decât atât, fiecare mănunchi de ipoteze avansate în lucrare este construit pe ideea că lingvistica aplicată este domeniul în care toate ramurile lingvisticii se intersectează cu alte discipline, iar aceasta mediază între teorie și practică. Într-un peisaj educațional și social din ce în ce mai interconectat, lucrarea subliniază importanța medierii ca mecanism de facilitare a comunicării între vorbitori de limbi diferite, indiferent de dominantă culturală fixată ca reper, ceea ce înlesnește înțelegerea problematicii medierii din multiple unghiuri, de la definirea teoretică a conceptului la



analiza detaliată a cadrului european de referință și aplicabilitatea medierii în contexte academico-profesionale.

Deși orientarea lucrării este preponderent aplicativă, iar demersul analitic este axat pe relevanța practică a medierii lingvistice în educație și comunicare interculturală, nu pot fi trecute sub tăcere dimensiunile sale normative, demonstrate prin analiza și interpretarea cadrelor teoretice internaționale, precum și prin propunerea unor modele și bune practici pentru integrarea medierii lingvistice în educația românească. Modificările conceptuale aduse de lucrare se concentrează pe integrarea medierii lingvistice în contextul competențelor-cheie din educație și pe importanța acesteia în predarea/învățarea limbilor străine.

Cartea se împarte în șase capitole omogen articulate, acestea însumând, la rândul lor, între două și patru subcapitole. Cele șase secțiuni majore sunt precedate de un *Preambul* (pp. 9-11) și sunt urmate de o serie de *Considerații finale* (pp. 165-167) pertinente pentru tematica propusă, însoțite de *Referințe critice* (pp. 169-177) și o amplă anexă (pp. 179-189) în care elementele teoretice își găsesc aplicații directe.

Primul capitol, *Lingvistica aplicată*, evită tușa abordărilor excesiv teoretice și oferă o analiză convergentă a tuturor aspectelor ce țin de domeniul lingvisticii aplicate, punând în lumină dubla ei valență – teoretică (care furnizează și rafinează concepte fundamentale pentru înțelegerea fenomenelor lingvistice) și practică (care pune teoriile și cercetările în aplicare pentru a rezolva probleme concrete din domeniul comunicării, predării limbilor, traducerii și interpretării). Capitolul debutează cu un scurt istoric al lingvisticii aplicate ca domeniu de studiu. Depășind livresc firele istoriei disciplinei, autoarea creionează un traseu evolutiv al lingvisticii aplicate, considerând oportună prezentarea diversității definițiilor care i se atribuie. În cadrul paginilor următoare, sunt inventariate cu precădere reverberațiile lingvisticii aplicate în educație, traducere, comunicare și politici lingvistice, urmărindu-se legătura dintre lingvistica aplicată și alte discipline, precum psihologia cognitivă, sociologia sau educația, și scoțându-se în evidență faptul că obiectul cercetării – medierea lingvistică – este un derivat al acestei interacțiuni interdisciplinare.

Din sămburele ideatic al primului capitol răsar corelații între lingvistica aplicată și mediere în cel de-al doilea capitol. Așadar, *Medierea lingvistică* permite cititorului să înțeleagă conceptul de mediere nu (doar) ca activitate de traducere sau parafrizare, ci ca un proces cognitiv complex care implică, în principal, adaptarea mesajului pentru a asigura claritatea și accesibilitatea acestuia pentru destinatari diferiți.

Al treilea capitol oferă o perspectivă amplă asupra medierii în contextul Cadrului European Comun de Referință pentru Limbi (CECR), un document fundamental în definirea competențelor lingvistice la nivel european. Dr. Ileana Oana Macari explică în detaliu descriptorii pentru mediere introduși în CECR și modul în care aceștia reflectă o schimbare de paradigmă în evaluarea competențelor lingvistice.

Al patrulea capitol asigură un echilibru între fondul teoretic esențial și relieful de detaliu, prin extinderea analizei asupra medierii dincolo de cadrul CECR. În virtutea aceleiași opțiuni metodologice anunțată în *Preambul* de a prezenta și a investiga, de la general la particular și dinspre teorie spre practică, concepte-cheie din literatura de specialitate actuală, autoarea se ocupă, nu mai puțin convingător, de aplicabilitatea medierii în diverse domenii sociale și profesionale, demonstrând că medierea nu este numai (decât) o cerință academică, ci mai degrabă o necesitate în contexte profesionale diverse (de exemplu, relațiile internaționale, managementul cultural și integrarea migranților în țara-gazdă).

În capitolul intitulat *Lingvistica aplicată, competențele-cheie și medierea*, se discută legătura dintre mediere și competențele-cheie definite de Comisia Europeană, cum ar fi gândirea critică, competențele digitale și capacitatea de a învăța pe tot parcursul vieții. *Medierea textului*, ultimul capitol al cărții, se racordează firesc la temelia teoretică reliefată anterior și, trasând o linie de demarcație între medierea intralingvistică (în cadrul aceleiași limbi) și interlingvistică (între limbi diferite), aduce în prim-plan dimensiunea practică a medierii, concentrându-se pe strategiile de adaptare a textelor pentru a facilita înțelegerea și accesibilitatea acestora. Deși în nucleul de preocupări metodologice se află, în mod firesc, limba și cultura, văzute ca entități dinamice, interconectate și în continuă evoluție, în raport cu care se instituie o zonă de interferențe interdisciplinare care permit surprinderea unor noi perspective asupra plurilingvismului și a procesului de mediere, capitolul pune la dispoziția cititorului exemple de activități didactice și metode de rescriere și simplificare a textelor academice și profesionale care revigorează accepția termenului *mediere*, aflat, așa cum punctează și autoarea, la întretăierea mai multor căi de cercetare.

O secțiune deosebit de valoroasă a cărții o reprezintă *Ghidul cursantului: medierea lingvistică*, plasat în cadrul anexei, care detaliază practica utilizării medierii lingvistice în ora de limba engleză ca L2, în contextul Școlilor oficiale de limbi străine (Escuelas Oficiales de Idiomas, EOI) din Spania. Ghidul, întocmit prin bunăvoința doamnei dr. Dana Mihaela Giurcă, profesoară într-un EOI de peste douăzeci de ani, oferă o perspectivă nouă și convingătoare, oferind un suflu nou conceptelor elaborate în secțiunile anterioare și supunându-le unui test practic. Anexa oferă un set clar de instrumente pentru evaluarea și certificarea competențelor de mediere și detaliază structura examenelor pentru fiecare nivel CECR.

Medierea în lingvistica aplicată. Dinspre teorie spre practică este o lucrare riguroasă, bine documentată, care reușește să așeze conceptul de mediere lingvistică pe o temelie teoretică solidă, într-un context practic relevant. Având în vedere că multe surse de referință consultate în cursul documentării nu se regăsesc în limba română, fragmentele citate și cele parafrazate de autoare au fost traduse din engleză, în multe situații fiind formulate observații privind terminologia de actualitate – sau încă în curs de stabilizare – din literatura de specialitate românească. Acest demers metodologic contribuie semnificativ la valoarea lucrării, facilitând accesul cititorilor la sursele externe și asigurând o coerență terminologică care sporește claritatea și acribia analizei.

Cartea se adresează unui public variat, având grade diferite de specializare, printre care se numără filologii preocupați de medierea lingvistică, studenții de la diverse specializări în cadrul Facultății de Litere, cadrele didactice din învățământul preuniversitar și universitar care caută metode moderne de abordare a predării limbilor și doresc să integreze medierea lingvistică în procesul didactic, și, nu în ultimul rând, responsabili cu dezvoltarea programelor de predare a limbilor în conformitate cu principiile CEFR. Grație bogăției comentariilor autoarei și a notelor interdisciplinare inserate pe portativul teoretic, metodologic și aplicativ al lucrării, lectura cărții reprezintă un câștig pentru cititorii dornici să privească medierea prin prisma unor domenii diverse, precum comunicarea interculturală, didactica limbilor străine, literația și traducerea, să își îmbunătățească repertoriul de strategii de predare și evaluare a limbilor prin exemple practice și studii de caz și să se adapteze la contextual educațional contemporan, răspunzând nevoilor societății contemporane. Meritul capital al lucrării poate fi corelat, de altfel, cu dublul ancoraj al acesteia în teorie și practică, doi poli care îi întrețin relevanța. În construirea edificiului analitic al lucrării, autoarea a ținut cont de relațiile și legăturile dintre mediere și sfera mai largă a educației lingvistice, ceea ce o diferențiază de lucrările existente care tratează fie doar aspecte

teoretice, fie doar cele practice, prin direcțiile concrete pe care le oferă formatorilor interesați de mediere și prin integrarea celor mai recente recomandări ale Consiliului Europei privind predarea limbilor.

Claritatea expunerii, complexitatea analizei și valoarea aplicativă de netăgăduit a activităților de mediere propuse sunt atuurile unei lucrări de bază. În esență, mesajul principal al cărții este, fără îndoială, încurajarea integrării activităților de mediere în practica educațională, acestea având, după cum afirmă autoarea, potențialul de a contribui „decisiv la dezvoltarea competențelor necesare în societatea plurilingvă și pluriculturală a secolului 21” (p.167).

Acta lassyensia Comparationis

Recent Issues:

- No. 34 (2/2024) ● *Visul în literatură / Dream in literature / Le rêve dans la littérature*
 No. 33 (1/2024) ● *Războiul în literatură / War in literature / La guerre dans la littérature*
 No. 32 (2/2023) ● *Literatură și film / Literature and film/ Littérature et film*
 No. 31 (1/2023) ● *Corpul uman și corporalitatea în literatură / Human body and corporality in literature/ Le corps et la corporalité dans la littérature*
 No. 30 (2/2022) ● *Cărțile și scrisul cărților în literatură/ Books and book writing in literature/ Livres et l'écriture des livres dans la littérature*

Acta lassyensia Comparationis

EDITORIAL & SCIENTIFIC BOARD

HONORARY DIRECTOR: Viorica S. Constantinescu

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

CHIEF EDITOR: Ana-Maria Constantinovici-Ștefan

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORIAL SECRETARIES: Alina Țiței (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Corina Bădeliță (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORS: Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Neil B. Bishop (Memorial University of Newfoundland, St. John's, Canada), Cătălin Constantinescu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Francesca di Tonno (Università di Bologna, Italia), Nicoleta Cinpoș (University of Worcester, UK), Martin A. Hainz (Universität Wien, Österreich), Dragoș Carasevici (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Mihaela Lupu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Marius-Adrian Hazaparu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Dietr Lohr (University of Regensburg, Deutschland), Ioana Raluca Petrescu (University of Bari Aldo Moro, Italia), Roberto Rodríguez Milán (Hellenic Open University, Greece), Silvana N. Fernández (La Plata National University, Argentina), Andrei Sebastian Stăniuc (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România).

COLLABORATORS: Diana Gradu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Mariana Anastasiei (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România).

HONORARY BOARD

Ștefan Avădanei (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Yves Chevreton (professeur émérite, Université de Paris IV-Sorbonne, France), Andrei Corbea-Hoișie (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Czesław Grzesiak (Uniwersytet „Marii Curie-Skłodowskiej”, Lublin, Polska), Henning Krauß (emeritierter Professor, Universität Augsburg, Deutschland), Michel Otten (professeur émérite, Université catholique de Louvain, Belgique), Petruța Spănu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Elena-Brândușa Steiciuc (Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România), Mihai Zamfir (Universitatea București, România).

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en

ISSN (online): 2285 - 3871

Website:

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=164&lang=fr

